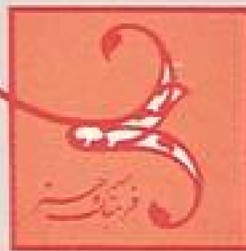
ادبستان





۳۹
ماهنامه ـ اسفند ۱۳۷۱
۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ سوم (پیاپی: ۳۹) اسفند ماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol: 4, No 3, March - 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

بهار قرآن و میلاد طبیعت مبارک باد

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ روی جلد: کار استاد جلیل رسولی

داخل جلد: ماسوله، عکس از: مجید علم

پشت جلد: «فروردین» (چسب چوب) ـ کار آزیتا وداد



بسم الله الرحمن الرحیم





لُبّ احساس و خیال

اشاره: حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در جمع اعضای هیأت عالیرتبهٔ فرهنگی جمهوری آذربایجان و هیأت علمی برگزارکنندگان کنگره بزرگداشت استاد سیدمحمدحسین شهریار سخنانی بسیار شیرین دربارهٔ شهریار ابراز فرموده‌اند که می‌خوانید:

بسم الله الرحمن الرحیم اولاً به برادران عزیزی که از آن سوی مرز، تشریف آورده‌اند، خوش آمد می گویم. چرا که آنها در حقیقت به خانه و وطن خودشان آمده‌اند. ما، شما را از خود می‌شماریم و اینجا را خانهٔ شما می‌دانیم و مرز جغرافیایی را بین خود و شما فاصله نمی‌دانیم. همچنین از همه خواهران و برادران عزیزی که این کنگره را، راه انداخته و در آن شرکت کرده‌اند، تشکر می کنم. انشاءالله در مجموع، این کنگره برای شاعر عزیزمان شهریار یادبود مناسبی بوده باشد. ●

درباره استاد شهریار حرف گفتنی فراوان است. یك مقوله، مقولهٔ شاعری اوست. دربارهٔ شاعری شهریار دو سخن می‌توان گفت. یك سخن این که: شهریار یکی از بزرگترین شاعران معاصر ما، هم در شعر فارسی و هم در شعر ترکی است. (البته شعر فارسی او خیلی بیشتر از شعر ترکی است) و به نظر می‌رسد که نخستین و معروفترین شعرهای او نیز به زبان فارسی باشد.

البته شعر «حیدربابایه سلام» را باید استثناء کرد. چون «حیدربابایه سلام» یك داستان جداگانه‌ای دارد، که آنرا در بخش دوم، راجع به شاعری شهریار بایدبگویم. لکن اگر «حیدربابایه سلام» را کنار بگذاریم، شعر فارسی شهریار، اوج بیشتری از شعر ترکی او دارد. در شعر فارسی شهریار، خصوصیت عمده ای که وجود دارد (این مطلب را برای برادران ترك زبان می گویم، اگرچه ترکان فارسی‌دان مثل آقای تجلیل و دیگران کاملاً به موضوع واقفند). این است که «شعر» به معنای واقعی کلمه است و به معنای حقیقی شعر است. یعنی فقط نظم کلمات نیست. لُبّ احساس و خیال است. گاهی این زبان تا آنجا اوج می گیرد که ما غزلهایی را در اشعار فارسی شهریار می بینیم که در ردیف غزلهای درجه یك اشعار فارسی است. البته زیاد نیستند، اما هستند. گاهی هم این زبان تنزل می کند. البته ما از شاعری که در یك منطقه غیرفارسی متولد شده است، توقعی غیراز این هم نداریم. ولی آنچه که از شهریار در شعر فارسی او می بینیم، او را در ردیف یکی از بزرگترین شاعران زمان ما قرار می‌دهد.

مطلب دومی که در مورد شاعری شهریار باید گفت، چیزی بالاتر از اینهاست. می توان گفت شهریار یکی از بزرگترین شاعران همهٔ دورانهای تاریخ ایران است. و این به لحاظ شعر «حیدربابایه سلام» اوست. «حیدربابایه سلام» یك شعر استثنائی است و همه خصوصیات شعری مثبت شهریار در آن هست. یعنی آن روانی، صفا، ذوق، سخن شیرین و چیزهایی که مربوط به یك شعر است، همه در شعر «حیدربابایه سلام» جمع است. لکن علاوه بر همهٔ اینها یك چیز دیگر هم در شعر «حیدربابایه سلام» هست. در یك شعر معمولی که تصویری از سابقه ذهنی خود شاعر است، مطالب حکمت آمیز بسیاری وجود دارد که با این حساب می توان شهریار را یك حکیم بُه حساب آورد. ولی پایهٔ شعر «حیدربابایه سلام» به نظر ما خیلی بالاست. این شعر آمیزهٔ بسیار هنرمندانه‌ای از شعر، حکمت، زبان زیبا و قدرت فوق‌العادهٔ تصویر است. علاوه براین، شهریار این شعر را در زمانی سروده که خیلی جوان بوده است. ایشان در نسخه‌ای از این شعر که برای من فرستاده، در بالای صفحه اول آن نوشته است که گمان می کنم شعر را در سال ۱۳۲۴ گفته باشم. در سال ۱۳۲۴ شهریار خیلی جوان بوده است. من برای اینکه از شعر فارسی شهریار، بعنوان شیرینی مجلس برای برادران شاعر و آقایانی که حضور دارند چیزی گفته باشم به غزلی از شهریار که در ذهنم هست، اشاره می کنم:

در وصل هم ز شوق تو ای گل در آتشم
عاشق نمی‌شوی که ببینی چه می‌کشم

این بیت در ردیف بالاترین شعر فارسی است:

با عقل، آب عشق به یك جو نمی‌رود
بیچاره من که ساخته از آب و آتشم

البته در همین غزل شهریار یك بیت خیلی پایین دارد که قافیه‌اش «پیراهن کشم»، ذکر شده است و این از خصوصیات شهریار است که در شعر خود گاهی اوج می‌گیرد و گاهی هم نزول می‌کند. یعنی اگر چنانچه همهٔ غزل را به روال مطلع هم می‌گفت، یك چیز فوق‌العاده می‌شد. از شعر «حیدر بابایه سلام» او هم یك بندش را می‌خوانم:

حیدربابا، دنیا یالان دنیادی
سلیمانتان، نوحدان قالان دنیادی
اوغول دوغان، دردَ سالان دنیادی
هرکیمسیه هر نه وریب آلیبدیر
افلاطوننان بیر قوری آد قالیب‌دیر

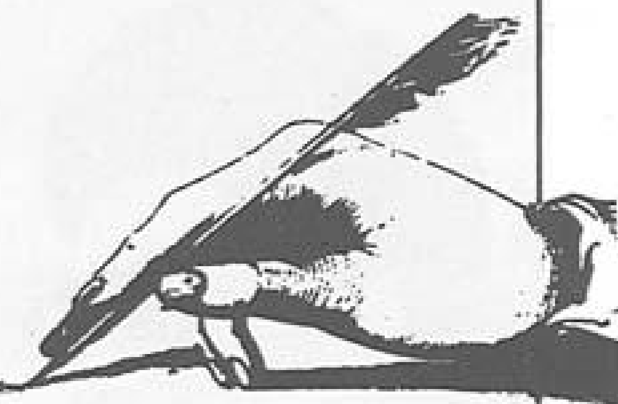
درباره شهریار یك نکته‌ی اساسی وجود دارد که اگر ما برآن تکیه کنیم، به نظرم شایسته است: شهریار در دوران مهمی از زندگی‌اش، (در حدود شاید سی سال آخر زندگیش) یك دوران عرفانی و معنوی بسیار زیبایی را گذراند و به انس با قرآن و معنویات و خودسازی پرداخت؛ به خودش پرداخت و سعی کرد باطن و معنویت خود را صفایی ببخشد. خود او در اشعار بیست ـ سی سال اخیرش، این معنا را به روشنی بیان کرده است. حتی آن طور که شنیدم (شاید از خودش شنیده باشم) ایشان قرآنی به خط خودش نوشت، که ظاهراً تمام نشد. هنگامیکه انقلاب پیروز شد او با همان روحیه دینی و ذهنیت صاف و روشن خود از انقلاب، استقبال بسیار خوبی کرد. شاید در یکی دو سال اوّل انقلاب، کسی از ما به یاد شهریار نبود، چون گرفتاریها آنقدر زیاد بود که انسان به یاد شهریار نمی‌افتاد. ولی در یك زمان دیدیم که صدای شهریار از تبریز در ستایش انقلاب، بلند شد و دیدیم که این مرد، همه جزئیات انقلاب را تعقیب می‌کند. او در همه مواقع حساس انقلاب، نقش مؤثری را ایفا کرد. شما می‌دانید که یك جنگ هشت ساله بر ما تحمیل شد و این جنگ یکی از سخت‌ترین تجربه‌های ما بعد از پیروزی انقلاب بود. تعداد شعرهایی که شهریار برای جنگ گفته، حضوری که او در مراکز مربوط به جنگ مثل کنگره‌های مربوط به جنگ و شعر جنگ، داشته و ستایشی که او از بسیج عمومی مردم و یا سپاه و ارتش کرده، به قدری زیاد است که اگر انسان نمی‌دید و نمی‌شنید، به دشواری می‌توانست آنرا باور کند. از مردی در حدود هشتاد سال سن و بلکه بیش از هشتاد سال، شگفت‌انگیز است که در مجامع شعری حضور پیدا کند و برای هر مراسمی شعرهایی بگوید، در حالیکه از مثل او چنین توقعی هم نبوده است. این نشاندهنده نهایت اخلاص و صفا و بزرگواری این مرد بود. به هر حال، شهریار یك شاعر اسلامی و انقلابی بود. در همان اوقاتی که شهریار برای انقلاب شعر می‌سرود. خبر داشتم عده‌ای از روشنفکران وابسته به رژیم گذشته، که با شهریار سابقه دوستی داشتند. مرتب به او فشار می‌آوردند، برایش کاغذ می‌نوشتند. در هجوش شعر می‌گفتند و حتی او را ملامت می‌کردند که تو چرا برای انقلاب اسلامی اینچنین دل می‌سوزانی؟ ولی او مثل کوه ایستاده بود و من حقیقتاً تعجب می‌کردم. من بعضی از کسانی را که به او فشار می‌آوردند، از نزدیك می‌شناختم و شعر و سابقه ذهنی‌شان را می‌دانستم. بعضی از آنها وابسته به رژیم و جزء دربار و دستگاه شاه محسوب می‌شدند و بعضی از آنها هم توده‌ای بودند و از جیره خواران شوروی سابق بشمار می‌رفتند. همهٔ اینها علیرغم اینکه از نظر ظاهری با هم فاصله داشتند ولی از نظر مبنا و منطق، در فشار بر روی شهریار، شریك بودند. اما شهریار محکم و مقاوم ایستاده بود. بهرحال شهریار، شاعر متواضعی بود. دنبال نام و نشان نبود و برای خدا و به عنوان وظیفه کارمی کرد و امروز خدای متعال پاداش او را می‌دهد. امروز شهریار در کشور ما یك چهره بسیار نورانی است. چند شب پیش، تلویزیون به مناسبت هفته بسیج مراسمی را نشان می‌داد که شهریار در آن مراسم و در جمع بسیجیان شعر می‌خواند. من مطمئنم، آن بخش از برنامه را هرکسی که متوجه شد، تماشا کرد. من خودم تصمیم داشتم بخوابم ولی وقتی صدای شهریار را شنیدم بلند شدم، رفتم و تماشا کردم. دیدم فرزندان من هم، همه ایستاده‌اند و تماشا می‌کنند.

این محبوبیت عجیبی که شهریار پیدا کرده است، به خاطر خدمات و کاری است که او برای خدا انجام داده است. شهریار قطعاً ماندنی است. او از آن دسته شعرایی است (مثل سعدی، حافظ، مولوی و...) که در دورانهای بعد معروفتر و بزرگتر از دوران خود شده‌اند. حضور شهریار در هر کشوری و بین هرملتی حضور مبارك و مفیدی است.

برادران ما در جمهوری آذربایجان اگرچه قاعدتاً از شعر فارسی شهریار استفاده‌ای نمی‌کنند، اما استفاده آنان از شعر ترکی او هم خیلی مغتنم است. ای کاش می‌توانستند خط فارسی و عربی را نیز بخوانند تا دستخط خود شهریار را هم می‌دیدند و می‌فهمیدند. شهریار از آن افراد بسیار خوش خط بود و تا سالهای آخر عمرش هم مشق خط می‌کرد. اگر خط او را هم می‌توانستند بخوانند پله دیگری برای معرفت شهریار بود.

ما از آقای دکتر لاریجانی و همه برادران و خواهرانی که این کنگره را راه انداختند و همچنین آقایان و خانمهایی که زحمت کشیده‌اند و از جمهوری آذربایجان تشریف آورده‌اند، صمیمانه تشکر می‌کنیم. از برادران شاعر، ادیب، نویسنده و محقق خودمان نیز که اینجا تشریف دارند، متشکریم. انشاءالله خدا شما را برای ما نگه دارد و همهٔ شما مایهٔ خیر و برکت برای این کشور و این ملت و تاریخ ما باشید. (والسلام علیکم و رحمة الله و برکاته)□

○ به نقل از «سوره» شمارهٔ یازدهم، دورهٔ چهارم



باخوانندگان...

دربارهٔ داستانهای شما

□ آقای ایرج قبادی

هر نویسنده‌ای در هر جای جهان برای نوشتن و خوب نوشتن، نه در آغاز کار و گامهای نخست، بل در سراسر عمر، نیاز به مطالعه، جستجو، دقت در انتخاب مضمون و موضوع و نهایتاً گسترش شناخت و کسب تجربه دارد. در این عرصه قریحه و ذوق پایهٔ اولیهٔ کار است، اما بدون شکیبایی و پشتکار و سخت کوشی راه به جایی نمی‌توان برد.

نوشتهٔ شما که بر آن عنوان «مردی با دخترش» گذاشته‌اید حاکی از ذوق و علاقهٔ نویسنده‌ای جوان نسبت به «کار دشوار» نویسندگی است. مضمون و موضوع نوشته‌تان بارها مورد توجه و بهره گیری خیلی از نویسندگان قرار گرفته است. البته به سادگی و صراحت می‌توان گفت که استفاده از مضمونهای به اصطلاح کهنه هیچ عیب و ایرادی ندارد، مشروط بر این که از دیدگاهی نو و در شکل و قالبی تازه و با ساختی جدید و زیبا به آن پرداخته شود.

مختصر این که برای نوشتن یك داستان کوتاه قابل قبول در این دوران، لزوماً باید با کاربرد بجا و درست عناصر داستانی، شخصیت‌پردازی و زبان و لحن مناسب بیش از پیش آشنا شوید.

برای «چاپ شدن» شتاب نورزید. در کار خود تعمق کنید و نوشته‌هایتان را با نمونه‌هایی از آثار نویسندگان مطرح محك بزنید و از خود توقع داشته باشید که در سطحی والا و حرفه‌ای بـه کار داستان نویسی بنگرید.

موفق باشید.

□ دوست عزیز و خوانندهٔ گرامی ادبستان - نویسندهٔ داستان «زنگ». شاید تواضعی درونی - که گاه در برخی عادات انسانی ناخودآگاهانه جلوه می‌کند - مانع ازآن شده است که نامتان را در بالا یا پایین دستنوشتهٔ «زنگ» بیاورید.

«زنگ» یك داستان کوتاه ساده است که با زبان و نثری پخته و روان نوشته شده و در حد خود به دل می‌نشیند و خواننده را جذب می‌کند؛ اما در پایان، حرکت و تقلای ذهنی و عینی شخصیت اصلی داستان به طور کامل در باور خواننده نمی‌گنجد. با هم مروری می کنیم بر بخشهایی از داستان شما:

«ازدرودیوار پول می‌ریخت. ازلای درز آجرها، از قرنیزها و از کنار پنجره‌ها؛ از لای کرکره مغازه‌های بسته. از تیر چراغ برق، از لابلای درهای بسته. اسکناسها حتی به شکل پرندگان روی سیمهای برق نشسته بودند، آنهایی هم که در پرواز بودند می آمدند و روی سیمها می نشستند. کم‌کم سطح خیابان و پیاده‌رو پر از پول می‌ شد. دیگر جایی برای پولها نبود و سرریز پولها از لبهٔ جوی آب به داخل آن سرازیر می شد.

- «نباید این پولها حرام بشود!»

این را گفت و به طرف لبهٔ جوی آب رفت. اول با دو دست پولها را از لبهٔ جوی به عقب می فرستاد، ولی از جای دیگر پولها دوباره به داخل جوی آب می‌ریخت. لب جوی آب خوابید تا مانع ریختن پولها بشود. به زودی پولها از روی بدن او گذشتند و باز داخل آب ریختند.

- «این طوری فایده نداره. باید هر چه قدر می تونم جیبهامو پر کنم».

مشت مشت از اسکناسها برمی‌داشت و داخل جیبهایش می‌چپاند. پولها از پاچهٔ شلوارش بیرون می‌ریخت.

- «جیبهام سوراخه! حیف که نشد جیبهامو بدوزم».

یك لحظه فکر بکری به سرش زد. به اطراف نگاه کرد. کسی در آن دور و بر نبود. خیلی سریع دو رشته سیم برقی را که از دیوار بیرون زده بود، کند و با آن پایین شلوارش را بست».

با در نظر گرفتن چارچوب و حجم داستان و وضع و حـال شخصیت قصّه، کـارتـان را سنجیـده و هوشمندانهٔ شروع کرده اید؛ شخصیت اصلی داستان «زنگ» مرد متأهلی است که تحت فشار فقر و بیکاری خواب «پول» می بیند. او که به تازگی - پس از پشت سرگذاشتن ایام سخت دستفروشی در کنار خیابانها - کاری در یك کارخانه برای خود پیدا کرده است و می باید هر روز رأس ساعت ۴۵-۴ صبح خودش را به اتوبوس سرویس برساند، خود ناخواسته به پول که روح زمانه را تسخیر کرده می اندیشد و درخواب پولهایی را که از در و دیوار می بارد جمع می کند:

«فشار آب پولها را با خود می برد.

- «نه! این پولها مال منه. حق ندارین ببرینشون».

در همین موقع صدای زنگ ساعت از جایی به گوش رسید. صدا باعث شد پرنده‌های اسکناسی همه باهم از روی سیمها به پرواز درآیند و این خود باعث شدت گرفتن صدای زنگ شد.»

صدای زنگ ساعت در چهار صبح اورا از خواب و رؤیا به دنیای سرد و خشن واقعیت می کشاند:

«به حد مرگ خوابش می آمد.

- «ای کاش می شد پنج دقیقهٔ دیگه بخوابم. فقط پنج دقیقه. آخه پنج دقیقه خوابیدن به کجای این دنیا برمی‌خوره؟ اما با این حال من، خوابیدن همان و خواب ماندن همان. این همه بیکاری کشیدم، این همه دستفروشی کردم؛ حالا کاری رو که به چنگ آوردهم این جوری مفت از دست بدم؟!»

از آغاز تا میانه و حتی تا پایان داستان، حال و هوا و رویدادها و مکان‌ها، از زاویهٔ دید محدود شخصیت اول داستان بیان می‌شود. این کاری است تا حدی دشوار که شما در «زنگ» تا حد دلپذیری از پس آن به خوبی برآمده‌اید. حاشیه نرفته‌اید؛ انشاء ننوشته‌اید؛ برای نشان دادن وضع دردناك و غم‌انگیز یك انسان بی‌پناه و گرفتار از اشك و آه و عبارات احساساتی توخالی استفاده نکرده اید - و حتی با زیرکی و رندی درخور تحسینی طنز را چاشنی کلام و ساخت و بافت درونی داستان کرده‌اید. اما، در پایان بندی، کار خوبتان را «لطیفه‌وار» به سرانجامی رسانده اید که در ذات خود به «حقیقت مانندی» نزدیك نیست:

«هنوز سرویس نیامده است. به‌رغم سرما و آزار باد ناشی از حرکت ماشینها به لب خیابان آمده بود و مدام سرك می کشید تا شاید از دور اتوبوس ماگیروس آبی رنگ کارخانه را که اکنون تنها آرزویش سوار شدن به آن بود، ببیند».

- «سرویسها گاهی زودتر از موعد هم میان... نکنه آمده و رفته؟!»

ساعت پنج بامداد.

- «هیچ سرویسی این قدر دیر نمی آد. جا موندم!»

در نور چراغ مغازه‌ای که تازه باز کرده بود دو نفر را دید که به سمت او می آمدند. از سر و وضعشان معلوم بود که کارگر ساختمانی هستند. وقتی آن دو به نزدیکی او رسیدند، یکی از دیگری پرسید:

- تو میگی توی این روز جمعه‌ای کار گیرمان می آد یا نه؟

انگار یك سطل آب یخ روی او ریختند. انگار نه انگار او بود که تا همین چند لحظه پیش آن‌قدر خوابش می آمد که حتی حاضر بود به خاطر یك ساعت خواب از گرفتن مساعده چشم‌پوشی کند. هوا گرگ و میش می شد که او آرام و بی تفاوت به سمت خانه راه افتاد:

- «اولین حقوقم را که بگیرم...»

این شخصیت که در تنگنا خواب «پول» می بیند، هیچ بعید نیست که در حواس‌پرتی و خواب‌آلودگی روز جمعه هم شتاب زده برای رسیدن به اتوبوس سرویس کارخانه ازخانه بیرون بدود. اما، بدون این حرکت نامتعارف هم می تواند در پایان بندی داستان شما نقش خود را - به‌گونه‌ای ناتمام - به پایان برساند. به هر تقدیر، هر «حادثه» و هر «ضربه» غیرعادی و ظاهراً باور نکردنی، باید به لطف تمهیدات هنری چنان در داستان و رمان بگنجد که به باور خواننده بنشیند.

بی گمان شما می توانید داستانهایی بسیار بهتر و خوش ساخت‌تر از «زنگ» بنویسید. در انتظار رؤیت و خواندن دیگر داستانهایتان، برای شما شادی و سلامتی آرزو می کنیم.

□ سوّمین سالگردتان مبارک باد!

سلام، سلامی که سین آن سعادت ولام آن لیاقت برای شما و الف آن انسی بیشتر و بیشتر به شما و میم آن نیز محبّتی گرمتر از گرم به وجود شما عزیزان و دست اندرکاران ادبستان است. ما همه دوستتان داریم. همه و همه. من یکی از خوانندگان علاقه‌مند مجلهٔ ادبستان هستم، از اولین شمارهٔ شما تا آخرین شمارهٔ ماه آذر ۱۳۷۱ که ویژهٔ سومین سالگرد انتشار بود همه را با دقت مطالعه کرده‌ام. این سالگرد مبارکتان باد. پیروزی شما در خلوتهای غریب و مهجور ادب، نشان دادن گوشه‌ها و زوایای زیبای ادب و ادبیات به یاران این مسلك مبارك باد.

طبق معمول روزی برای خرید روزنامه به دکهٔ روزنامه فروشی سر چهار راه، مراجعه کردم، ناگهان چشمم به عنوانی جدید از مجلات خورد و به سهولت آن را خواندم: «ادبستان» چه واژهٔ زیبا و بجایی. این عنوان مرا به سرعت به طرف خود جذب نمود، پس از خرید این مجلّه با شوق و اشتیاق آن را خواندم، به طبعم آمد در نتیجه از همان اوان یکی از به اصطلاح پارتیزانهای(!) سرسخت «ادبستان» شدم و هنوز هم هستم، بویژه چون انتشار این ماهنامه، در دوران دانشجویی من شروع شد، در محافل دانشجویی، چه در خوابگاه، چه در دانشکده و چه در کلاس، در هر فرصتی که برای جمع شدن بود در بارهٔ ادبستان صحبت می کردیم. چرا که چیزی یافته بودیم که کمبودش پیش از این کاملا ملموس بود.

می توانم به صراحت بگویم که دوستانی داشتم که با ادبیّات بیگانه بودند امّا در حال حاضر از طرفداران با وفای «ادبستان» به شمار می آیند. اینها جملگی از لطف وافر و بی کران شما و زحمات بی‌وقفه ارجمندان در تهیهٔ این ماهنامهٔ با ارزش است. خداوند در این راه همواره حفظتان کند. شما به یکباره در محفل اندیشهٔ خود، روایت موسیقی را نقل کردید و هر بار ما را نسبت به آشنائی به این هنر ملی و خودی، بی بهره نگذاشتید. همگی کارهایتان قابل تحسین است و نمی توان در مورد آنها صفتی پیدا کرد. شما خوبان همراه با، شناساندن ادبیات کشورمان پا را فراتر نهاده اید و از مکتب و ادبیات سایر کشورها هم صحبت به میان آورده‌اید از ادبیات انگلستان و شعر فلسطین و پرتوهایی از نویسندگان تاجیك و ترك و فرانسوی! آری شما بهترین کار و بهترین خدمت را می کنید در خاتمه، تبریکی دارم به مناسبت بهمن ماه، ماه پیروزی انقلاب اسلامی عزیزمان. سربلند و موفق باشید.

فسا ـ میترا اسکندریان

□ نقدی بر «نقدِ نقد»!

سردبیر محترم مجلّه ادبستان

ضمن اینکه میل دارم از علاقمندی ام به صفحات آن مجلّه عرض کنم می خواهم در مورد شرحی آمده در یکی از شماره های پیشین مجله شما با عنوان «نقدِ نقد» سطوری بیاورم تا شاید این حرفها برای کسانی امثال صاحب این شرح و تحقیق مفید افتد. این را باید از خاطرمان نبریم که یك شاعر و قصه نویس با یك اهل تحقیق و پژوهنده و پردازندهٔ مقالات محقّقانه متفاوت است. شاعر در یك زمان آنگاه که از احساس و اندیشه ای بیتاب می شود، می نشیند می سراید و یك نویسنده ـ یعنی قصّه نویس ـ هم هر زمان که آن احوال پرداختن به حرفهایش را پیدا کرد صفحاتی را قلم می زند و اینها نیاز مراجعه به مآخذ و منابع و جستجوی زیاد و امثال آن ندارد امّا ذات کارهای تحقیقی طوری است که با این رده کارهای ادبی وجوه تفارق بسیار دارد و یك نفر که می خواهد در موضوعی کاری تحقیقی بکند باید حاصلی عرضه کند که جامع، و برآورندهٔ جهات مختلف مقصود باشد به همین جهت کاری ناقص و معیوب در این مقولات عرضه کردن به عذر اینکه فرضاً بنده در بناب یا ابرقو ساکن هستم و دسترسی به مراجع و کتابها ندارم بیمعنی است و این نقص هم موجب خسران مطالعه کننده می شود و هم حق بسیار کسان که باید از آنها صحبت شود فراموش می شود و هم صاحب این تحقیق ابتر به اجر همان کوشش محدودش هم نمی رسد. همین شرح مذکور در ردهٔ همچو کارهای ناقص و معیوب و بی یال ودم و اشکم موصوف است و بسا از کتابهای قابل توجّه در آن نیامده است و مثلاً در همچو مباحثی نمی دانم به عنوان مثال چطور شده است که نویسندهٔ پرسابقه ای که اینهمه کتاب و تحقیق و مقاله و ترجمه در جوانب مختلف دارد یعنی آقای «علی اکبر کسمائی» به کلّی از خاطر می رود و این فراموشی حیرت آور است. این مرد که من بیش از چهل سال است دارم آثار مختلفشان را با لذّت مطالعه می کنم نمی‌دانم چه رازی و موجبی در کار است که در عین آشکاری از بسیاری نظرها پنهان است، در حالی که بعکس، پاره ای کسان که همپای ایشان و در ردیف ایشانندو به اندازهٔ ایشان هم حاصل قلم ندارند، مدام بر سر هر زبان و قلمی می آیند. در همین شرح یاد شده که از برخی صاحبان کتابهای نقد این زمان حرفهایی آورده شده چطور شد که کتابهای این مرد استخوان سوخته بخصوص دو کتاب آشنایش در همین مقولات یعنی «رسالت از یاد رفته» و «نویسندگان پیشگام» در زمرهٔ کتابهای این مبحث نیامد و چرا باید ما اینقدر غافل و بی ملاحظه و دور از مراعات اصول، چنین تحقیقات و شرح آثاری عرضه کنیم؟ این رده حرفها بسیار طولانی است و می خواستم در این مقال اشاره ای و تذکاری آورده باشم: آنها که می خواهند کارهای تحقیقی انجام دهند آنگونه که حاصلی خوب و ذیقیمت داشته باشد باید از این توجّه به جامع بودن کارشان غافل نشوند. صاحب این شرح موصوف لابد خیال می کند کار و کشف محیّرالعقولی کرده که از چند تا کتاب که به عللی بسیار مشهور شده اند و شب وروز هم درروی میز همهٔ کتابفروشی ها مقابل نظرند ذکر کرده است. خوب! این که زحمتی ندارد و نیازی هم به این پرداختن ها نیست که هر که ذوق مراجعه به کتابفروشی ها را دارد همهٔ اینها را همیشه دیده و می بیند. باید کاری و کوششی بشود که به درد بخورد و کسان بسیاری را که به علل دور بودنشان از این مباحث، از بسیاری کتب بیخبرند راهگشای دستیابی شان به کتابهای محجوب و ناپیدا باشد و این البتّه شك نیست که زحمت بسیار دارد و در غیر اینصورت نمی شود کارهایی از این قبیل را «تحقیق» تلقی کرد و اینها قلمزنی هایی برای سرگرمی است و ارزش تحقیقاتی کاملی از آنها نمی آید و نتیجه ای هم به بار نمی آورد. می باید این احساس که غفلت از بسیاری کسان و کتابها برای آسایش ضمیر خودشان هم زیانبار است در وجودشان هر لحظه بیدار باشد و باید خدای ناکرده مثل بعضی از صاحبان همین معدود کتابهایی که ذکر کرده اند، نشوند که در کارهای به اصطلاح نقدشان آنچه که در مدّنظرشان ندارند احساس سالم و اندیشهٔ یك منتقدی است که موظّف است به همهٔ کسان و کارها برسد و ذهن پرتوان داشته باشد، آنگونه که بر اثر احساسهای ناگوار مُغرض نباشد و با رنگ بدگویی های خصمانه و نیز تعریف و تمجیدهای ناروا را بر خود نگیرد. همان طور که عرض کردم در این نامه تنها هدفم این است که بحث و صحبت در این مقوله کار یك «سلسله مقاله» است، که باید به طور همه جانبه و کامل دنبال شود.

با آرزوی توفیق

دکتر یوسف ایزدی

پاسخی به یك پاسخ

مجله ادبیانه ادبستان

از آنجا که زیبنده است، برای روشنگری اذهان پاك و زلال این مرز و بوم، پوشیدگیها کم‌رنگ گردند، نوشتن چند نکته را در پاسخ به پاسخ «ستاد برگزارکننده کنگره خواجو» به اینجانب را لازم دیدم.

۱ـ گروه عارف با ستاد مزبور قراردادی امضاء نموده است که متنِ آن در دو نسخه یا بیشتر موجود است، که اگر از حوصله (تاکنون زیاد) مجله خارج نباشد، اصل آن را تقدیم خواهیم داشت.

به جان دوست اگر در هر آنچه گفته می‌آید، اندکی پای بی‌مهری به کسی یا کسانی وجود داشته باشد. باری ـ مبنای انعقاد قرارداد (که حتی می‌توانید از ستاد برگزاری هم فتوکپی آن را بگیرید) **اجرای پنج شب کنسرت موسیقی**، در کرمان است، که می‌بایست من روی غزلها و ابیات خواجوی کرمانی به موسیقی بسازم و گروه عارف آن را **به نحو مطلوب** اجرا کند.

(تاکید روی کلمات از طرف نگارنده است برای مدد گرفتن بهتر و برای روشن شدن مطلب) اجرای کنسرتها در سالنی می‌انجامید که سه هزار نفر شنونده را در خود می‌پذیرفت و چون ستاد قیمت بلیط‌ها را ۳۰۰۰ ریال تعیین کرده بود (فروش بلیط در هر شب حدود ۹۰۰۰۰۰۰ ریال) مقرر شده بود که برای هر شب به گروه مبلغ ۴۰۰۰۰۰۰ ریال تعلق گیرد. توضیح اینکه اعضاء گروه عارف برای برگزاری کنگره خواجو ۱۴ نفر تعیین شده بود که از شش ماه قبل بعد از ساختن شبانه‌روزی قطعات، تمرین هر روز، را آغاز کرده بود. گروه تاکنون کنسرتهای متعددی در داخل و خارج از ایران اجرا نموده است، مثلا (افشاری مرکب) ـ که پیشتر در کرمان نیز به اجرا در آمده بود (و البته صحبتی هم از نوار نشد)، قبل از اینکه بر روی نوار یا دیسك تکثیر شود بمدت ۵ شب در تالار وحدت بروی صحنه آمده است، کاش این را هم بپرسید که تالار که انجمن موسیقی و نیز نماینده وزارت فرهنگ و ارشاد یعنی کنترل کننده موسیقی جاری مملکت در آنجاست، در این مورد و موارد دیگر ـ هرگز ـ ادعای مالکیت نواری را پس

از اجرا نموده است؟ حتی پایان هر اجرا، نوار مزبور به سرپرست گروه اجرا کننده، داده خواهد شد. ستاد نشینان کنگره، نمی‌دانند که اجرا، تولید و تکثیر در یك اثر هنری، سه مقوله کاملا جداست. گویا اخیراً مسؤول حقوقی ستاد، گفته است که اصلا چون در قرارداد ذکر نشده است که اصل نوار مال کیست باید بنشینیم و تکلیف را روشن کنیم که واقعاً مال کیست (خنده حضار)

من بیگناهم که اگر این آقا ـ زبانم لال ـ مسؤول قضائی این مرز و بوم می‌شد، اصل را بر این می‌گذاشت که همه مجرمند، مگر عکسش ثابت شود. سپاس خدای را عزوجل... چندم این که ستادمان گویا از تولید یك نوار موسیقی هم چندان مطلع نیستند، چون برای تهیه یك نوار موسیقی با حجمی که (افق مهر) داشت یعنی تقریباً دارای ۱۰ قطعهٔ طولانی دراستودیوهای آزاد هزینه‌ای بیش از تمام مقدار قرارداد ما لازم است. من آکنون مومن شده‌ام که ستاد مزبور از بی اطلاعی که نه، بلکه از سر اطلاع کامل، قلدری روا داشته است. به دلیل این که اول مسأله را جور دیگری مطرح کرد. یعنی این که (برگردیم به تأکیدهای من روی کلمات اول نوشتار)

ابتدا گفته شد که موسیقی مطلوب نبوده است!!! برای ما اصلا مهم نبود چون توقعی بیش از این برایمان نمانده بود فقط بد نیست گفته آید که بعد از کرمان، همین برنامه در فستیوال جهانی موسیقی ملل در انگلستان اجرا و مقام اول را از آن خود کرد.

در مورد این که گفته شده است آقای نیکنام قراردادی را مبنی بر واگذاری یا اشتراك منافع نوار با ستاد امضا کرده‌اند و بعد از نوار خبری نشده است حتماً اشتباهی رخ داده است. (این قرارداد را دراختیار ادبستان بگذارند)

من تکرار می‌کنم ما فقط در صورتی می‌توانستیم بدین‌گونه قرارداد ببندیم که عقل معاش را لااقل برای نگهداری واگذاری اندك زندگی اعضا یکسره از دست داده باشیم. این که گفته شده است ستاد تا حد تخلیه منزل شخصی از گروه پذیرایی به عمل آورده است صحیح است، لطف و بزرگواری کرمانیها همیشه زبانزد بوده و هست ولی باید بگویم در قرارداد مزبور، مضبوط شده بود که ستاد باید اسکان و پذیرایی مطلوب و در خور اعضاء گروه را به عهده گیرد. ما ظاهراً نمی‌توانستیم بعد از ورود به کرمان در یکی از میادین شهر چادر بزنیم آقایان قبل از به هم زدن و برهم زدن تمام عواطف گروه حتی نسبت به خواجو بهتر می‌نمود لااقل با وزارت فرهنگ و ارشاد تهران تماس می‌گرفتند و بیشتر در جریان قوانین و رسومات هنری قرار می‌گرفتند، چون مدیر فرهنگ و ارشاد استان کرمان هم این قرارداد را امضاء نموده‌اند. گمان می‌کنم اگر کرمانیها همانقدر که شیرازیها به حافظ گوش فرا داده‌اند، خواجو رامی‌شنیدند، اوضاع و احوال در استان کرمان شیرین‌تر سپری می‌شد.

ای خوشا مست و خراب اندر خرابات آمده
فارغ از سجاده و تسبیح و طامات آمده
نفی را اثبات خود دانسته و اثبات نفی
و ایمن از خویش و بری از نفی و اثبات آمده

با سپاس پرویز مشکاتیان

و پاسخی دیگر...

مدیر محترم ادبستان

همراه با عرض ادب و تقدیم احترام خواهشمند است طبق ماده ۱۰ قانون مطبوعات مقرر فرمایید شرح زیر را در پاسخ به پاسخ ستاد برگزار کننده کنگره خواجوی کرمانی برای پرویز مشکاتیان که در شماره ۳۷ آن مجله گرامی در صفحات ۶ و ۷ درج شده است در همان صفحات مندرج فرمایند.

کمیتهٔ برگزاری کنگره خواجو بی‌آنکه مسؤول خود را معرفی کند، ضمن مطالبی که درباره هنرمند عزیز آقای پرویز مشکاتیان به قلم آورده بود، یادی هم از اینجانب ـ حسین فرامرزی نیکنام ـ با عنوان ـ آقای نیکنام ـ برنامه‌ریز و مسؤول وقت گروه عارف کرده است. چون خوانندگان آن مجله به احتمال آن مطالب را خوانده‌اند از تکرار خودداری می‌کنم. لیکن لازم می‌دانم به کوتاهی آن هم برای این که حقایق پایمال نارساییهای مدعیان بی‌تجربه نگردد، از آنچه قبل از شروع و به هنگام برگزاری کنگره خواجو در زمینه شرکت گروه عارف در آن کنگره روی داده است توضیحاتی به اختصار به عرض برسانم.

حدود ۴ ماه قبل از تاریخ شروع کنگره چندتن از آقایان برگزارکننده به‌اتفاق نویسنده جوابیه پس از مراجعات مکرر در موافقت شفاهی با پیشنهاد رهبر گروه موفق به تنظیم قراردادی شدند که اینك موجود است، و به امید روزی که بتوانیم عین قرارداد را چاپ کنیم تا صداقت گفتار ما به همگان روشن بشود، قبل از امضاء قرارداد به دلیل موافقت شفاهی، گروه تمرین خود را شروع کرده بود و پس از امضاء قرارداد جدی‌تر به این کار پرداختند. لازم به توضیح است که پیش‌نویس قرارداد که توسط نویسنده جوابیه به کرمان برده شد پس از گذشت یك ماه و تغییراتی تایپ شده،نزد اینجانب برای امضاء فرستاده شد.

یکی از مواد قرارداد این است که در ازای ۵ شب اجرای کنسرت از قرار هر شب ۴/۰۰۰/۰۰۰ ریال مبلغ ۲۰/۰۰۰/۰۰۰ (دو میلیون تومان) در دو قسط به نمایندهٔ گروه پرداخت شود، قسط اول مبلغ مذکور طبق قرارداد جهت تأمین مخارج گروه در زمان تمرین می‌بایست یك ماه قبل از حرکت به کرمان پرداخت می‌شد. ولی متأسفانه تا روز حرکت گروه به امروز و فردا گذشت. در نتیجه این پیمان‌شکنی مسافرت گروه دچار اشکال شد ولی بنده و آقای مشکاتیان سعی داشتیم به قولی که داده بودیم عمل بشود گرچه طبق قرارداد و قانون با آن خلف وعده دیگر تعهدی نداشتیم.

گروه عارف نیز در کمال حسن نیت خود را در اجرای این وظیفه اخلاقاً متعهد می‌دانست برخلاف عملکرد غیراخلاقی طرف قرارداد، برای اینکه خلاف تصور نویسندهٔ جوابیه چهره هنرمند همچنان پاك و زلال بماند و حتی شبهه مخدوش شدنش در اذهان نباشد، عازم مسافرت به کرمان شدیم. در کرمان چون مسؤولین برگزاری نتوانسته بودند مکانی در خور شأن گروه عارف در هتل آماده کنند و خود بیشتر به این نقص معترف بودند، پس از گذشت حدود ۶ ساعت از ورودمان به کرمان و مراجعه به ماهان که شاید در مهمانسرای آنجا محلی پیدا شود بالاخره در یك خانه کوچك و بدون امکانات اسکان داده شدیم. سالن برگزاری کنسرت که در یك مدرسه بود و یك ماه پیش بنده به اتفاق صدابردار وزارت محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی از آن دیدن کرده و عیوب را متذکر شده بودیم بدون کوچکترین رفع عیبی مانده بود. نداشتن محلی برای تمرین نهایی گروه و دیگر مشکلات... به ناچار سعی کردیم عدم توانایی مسؤولین برگزار کننده را با سعی و کوشش خود بپوشانیم.

در چنین شرایط نامساعد گروه سه شب برنامه موفق اجرا و با استقبال بی‌نظیری نیز روبرو شد در تمام این مدت برای گرفتن مبلغ تعهد (خط اول و دوم) که طبق قرارداد می‌بایست پرداخت می‌شد کوشش کردم ولی به نتیجه‌ای نرسیدم، در شب چهارم چون دیگر جوابی برای سؤالهای مکرر اعضاء گروه نداشتم به نویسنده جوابیه که درسالن حضور داشتند مراجعه کردم و نگرانی و نارضایتی را منتقل کردم و ایشان یك برگ چك به بنده دادند و به قول خودشان مشکل را حل کردند. این همان چك است که مشکلات برگزاری را آفریده است. اینك اصل این سند موجود است و خود دلیل واضحی به حقانیت گروه تواند بود، اگر احساس دین نمی‌شد صدور چك بانکی چه لزومی پیدا می‌کرد و این که نویسندهٔ پاسخ آقای مشکاتیان می‌نویسد بخشی از مبلغ مورد ذکر قرار داد از سوی ستاد برگزاری پرداخت نشده مانده... ما را از هرگونه شرح و تفصیل غیرلازم مستغنی می‌دارد.

اگر نویسنده جوابیه خود را معلم (اخلاق نظری) می‌دانند و برای آقای مشکاتیان و مشاورش پند و اندرز می‌دهند برای کسانی که اعتقاد به «اخلاق عملی» دارند و در «این قرارداد بکار بسته‌اند بحث‌انگیز نتواند بود. نویسندهٔ جوابیه درجای دیگر مرقوم فرمودند که ممکن است انگیزه و رغبت سازمانها و ارگانها برای انعقاد قرارداد از بین برود. سؤال می‌کنم با چنین وضعی بهتر نیست این انگیزه و رغبت از بین برود؟

درخاتمه چون نویسندهٔ جوابیه از اقدامات قانونی که درارتباط با وصول مبلغ چك اشعاری صورت گرفته و تا اخذ نتیجه ادامه خواهد داشت، درج چنین مطالبی را احیانا در آن مجله گرامی لازم دانسته، اینجانب که به دستگاههای قضایی متکی است، خود را از معارضه به مثل بی‌نیاز می‌داند و همانطور که نویسندهٔ جوابیه در پایان آورده‌اند که «حق هرگونه شکایت و پیگیری قانونی برای استانداری کرمان محفوظ می‌ماند» این حق برای هر ذیحقی محفوظ است و بی‌گمان به این و آن انحصار ندارد.

با احترام ـ حسین فرامرزی نیکنام

□ با بذر دیگران زمین خود کاشتن

شاید بیش از بیست سال است که می‌خواهم انتقادی تحت عنوان «با بذر دیگران زمین خود کاشتن» در مورد به ظاهر تصحیح کنندگان آثار ادبی گذشتگان به رشتهٔ تحریر درآورم. ولی به دلایلی در این مهم توفیق نمی‌یافتم تا این که چند روز پیش داستان رستم و سهراب شاهنامهٔ فردوسی را در کتاب فارسی دوم دبیرستان خواندم که در زیر آن «اقتباس از روی چاپ مجتبی مینوی» به چشم می‌خورد و بعد از خواندن این قطعه بی نهایت متأثر گشته و به گریه افتادم: چه متوجه شدم که ایشان هم بعله(!) در صف تصحیح کنندگان بوده‌اند و ما خبر نداشتیم، در صف آن دسته از دانشمندانی که با دستِ بردن در آثار گذشتگان هم به شهرت و هم به بعضاً به مال و منالی می‌رسند! آخر نمی‌دانم چگونه و چرا به آنها اجازه چنین کارهایی را می‌دهند؟!

اینها نه تنها به فرهنگ این ملك خدمت نکرده بلکه ضربه‌ای مهلك به آن وارد کرده‌اند. ارزش آثاری چون آثار مولوی، سعدی، حافظ و یا فردوسی و دیگر بزرگان در این است که گویای وضعیت ادبی و اجتماعی و سیاسی] زمان خودشان هستند. حال اگر کلمات یا اصطلاحات و تشبیهات و دیگر صنایع را با توجه به زمان کنونی تغییر دهیم، دیگر شعر، شعر حافظ قرن هشتم نیست و یا موضوعات رایج قرن هفتم سعدی را برداشته و به جای آن موضوعاتی امروزی بگذاریم، دیگر آن اصالت قرن هفتم (که گویای زبان محاوره‌ای روز بوده است) از بین می‌رود و مجموعه‌ای درحد آثار معاصرین (و زبان امروز) می‌شود که فراوان در اختیار داریم.

مهم این است که این کلمات و تشبیهات در آن زمان به کار می‌رفته که نه‌تنها مورد قبول مردم ادب‌دوست آن زمان بوده است بلکه مردمان عامّه هم از آن لذت می‌برده‌اند. و هم آنان باعث برجای ماندن و تسلسل ادب از آن دوران تاکنون بوده‌اند.

در همین ماهنامهٔ ادبستان نظر یکی از استادان را در مورد خواجو خواندم و عیناً جمله این استاد ارجمند را به آن افراد گوشزد می‌کنم که گفته‌اند: «در تاریخ ادب ایران تشبیهات بسیاری را سراغ داریم که در دورهٔ خود دلپذیر بوده و در ادوار بعد مردود و یا حتی مذموم شده‌اند، چنانکه قد معشوق را به نردبان یا عَلَم و یا عرعر تشبیه می‌کردند.»

بله. در زمان کنونی این تشبیهات، زیبا و دلپذیر به نظر نمی‌آیند ولی چون از خواجو و سعدی است باید به همان صورت باقی بماند و نمایانگر این تشبیه از آن قرن باشد چه اینکه اگر به جای آن کلمه‌ای دیگر آورده شود، پژوهشگران از کجا متوجه چنین تشبیهاتی در آن می‌شوند؟ تشبیهات مذکور در زمان اوج زیبایی و لطافت شعر آن زمان بوده‌اند.

خود می‌دانید زیباسرایی مولوی در این است که وقتی خواننده‌ای اثرش را می‌خواند شمیم رؤیایی آن دوران به مشامش می‌خورد و خود را در آن زمان حس می‌کند. من خود چنینم!

به هر حال تصمیم دارم مقایسه‌هایی از متن اصلی با موارد تحریف شده یا به ظاهر تصحیح شدهٔ امروزی داشته باشم... بهتر است ابتدا از همان داستان رستم و سهراب شروع کنم که همه می‌دانند علاوه بر جنبهٔ حماسی و پهلوانی، یکی از ویژگیهای کار فردوسی به کار بردن کلمات اصیل فارسی و احتراز از کلمات عربی است که من کم‌سواد این را به خوبی می‌دانم و احساس می‌کنم ولی در چاپ مینوی کلمه هژبر را به هزبر تبدیل کرده‌اند (که معرّب کلمه اصلی است) و یا اکثر کلماتی که در آن (پ،چ،گ و ژ) موجود است ـ که خصوصاً نشان پارسی بودن آن کلمه است و فردوسی تعمداً از چنین کلماتی استفاده کرده که خود درحد اعلای زیبایی و اعجاز است ـ متأسفانه به کلمات دیگری تبدیل شده‌اند که امروزی هم نیستند و در آثار همان دوران تاکنون به کرّات دیده شده‌اند. مثلاً کلمهٔ «گستردن» در مقابلش «برآوردن» تصحیح شده است! نمی‌دانم کجای «برآوردن» از «گستردن» زیباتر است؟ باید از خودشان بپرسید (من چندان بعید نمی‌بینم که در دنیای دیگر دهقان توس با همان دسته بیلش ـ که مثل همولایتی دیگرش شاید به جای کاغذ از آن استفاده می‌کرده ـ راه بر این حضرات و استادان بزرگوار بسته و یا خواهد بست تا داد خود بستاند!).

به این بیتها از فارسی دوم دبیرستان توجه کنید:

«چو خورشید رخشان بگسترد پر» بعد از تصحیح:
«چو خورشید تابان برآورد پر» که اولی به نظر نگارنده زیباتر است و یا:

«سپهدار سهراب و آن زور دست
تو گویی که چرخ بلندش ببست»

که در تصحیح «سپهدار»، سرافراز و «چرخ»، سپهر شده است!

«نشست از بر اژدهای دمان» بعد از تصحیح شده است:

نشست از بر زنده پیل ژیان

در ادبیات کهن اسب جنگی را به اژدها تشبیه می‌کردند. حال به جای آن زنده پیل (نه ژنده پیل) آورده شد که نمی‌دانم مگر دیگران بر «مرده پیل» سوار می‌شدند که رستم بر زنده اش سوار بوده است؟!

و دیگر این که در ادبیات کهن در مقابل پیل، دمان و در مقابل شیر، ژیان به کار می‌رفته است که در اینجا پیل زنده به ژیان تبدیل شده است.

درچند جای دیگر «بدان» به «برآن» مبدّل شده است که اگر غلط نباشد زیبا هم نیست!

«بیامد بدان دشت آوردگاه» و یا «بیامد خروشان بدان دشت جنگ» (اصل)

«سبک تیغ تیز از میان برکشید
بر بور بیدار دل بردرید»

که در تصحیح «بور» به «شیر» تبدیل شده است!

در جایی صحبت از نشان پیش می‌آید که مهره‌ای بسته به بازوش بود، می‌گوید: «به بازوم بر بهرهٔ خود نگر». آیا به بازو بهره می‌بستند یا مهره؟! شاهد مثال اینکه در جایی دیگر آمده است:

«همی جانش از رفتن من بخست
یکی مهره بر بازوی من ببست»

یا: «چو بگشاد خفتان و آن مهره دید» پس صحبت از مهره بوده است و نه بهره!

در جای دیگر می‌بینیم که آمده است:

«چو شیران به کشتی درآویختند
زتنها خوی و خون همی ریختند»

که در مصراع دوم: «زتن خوی و خون را فرو ریختند» شده است و معلوم می‌شود که «خون» یا «خوی» به‌خصوص و شخصی را می‌بایست بریزند (را علامت معرفه است). دقت کنید که این مصراع چقدر بی‌مزه شده است که:

«به رستم درآویخت چون پیل مست
برآوردش از جای و بنهاد پست»

تصحیح آن «بزد دست سهراب و چون پیل مست» شده است!

البته فکر می‌کنم که بیت اخیر اشتباه چاپی در کتاب دوم دبیرستان باشد که در این صورت در مقابل تصحیح کننده حرف خود را پس می‌گیرم ولی در مقابل طبع کنندگان بر سر حرف خود هستم!

در یك جا بیت:

«بخواهد هم از تو پدر کین من
ببیند چو خشت است بالین من»

را می‌خوانیم، که در مصرع دوم تصحیح شده: «ببیند چو خاك است بالین من» مشخص است که علاوه بر جنبه مذهبی و فرهنگی یك معنی فلسفی عمیق در این موضوع «کلمهٔ خشت» نهفته است که می‌گویند: در هنگام تولد نوزاد، مادر بر خشت می‌نشیند و نیز در گور، خشت را بالین می‌کنند. (یعنی فلسفهٔ بین تولد و مرگ) حال به جای خشت، خاك!؟ جلّ الخالق از این همه درایت!

با این وضعیت می‌توانم تا آخر این داستان به همین صورت مثال بیاورم ولی فقط بر ده، پانزده بیت اول این داستان انگشت گذاشته‌ام و تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل!

حال که به پایان مطلب رسیده‌ام خوب است به دست‌اندرکاران کتب درسی و طبع و نشر آن این موضوع را یادآوری کنم: حالا که فرهنگستان ما کاری نمی‌کند و فقط اسمی از آن هست و آرشیوها هم به قول آقای باستانی پاریزی مارشیو شده است، پس بیایید به خاطر خدا و بقاء و حفظ فرهنگ و ادبیات اصیل فارسی فقط به منابع و مآخذ اصلی رجوع کنید واصل آن را در کتابهای درسی بگنجانید، چه اینکه همین دانش‌آموزان تا ده سال دیگر جای گذشتگان را خواهند گرفت بدون آن که بدانند واقعیتها چه بوده است.

موضوعات نوشته شده نظریهٔ شخصی اینجانب است و ممکن است دچار تعصب شده باشم ولی این اهمیت را نتوان کتمان کرد کسانی که در مورد شخص بزرگی چون فردوسی مطلب می‌نویسند و یا درصدد تصحیح اثر جاودانی این بزرگ مرد برمی‌آیند بایستی حتماً موارد زیر را دانسته و تحقیق زیادی در آن داشته باشند که همه این خصایص را فردوسی دارا بوده است:

۱ـ فردوسی کیست؟ ۲ـ خلاقیت فردوسی در نگارش و خلق شاهنامه. ۳ـ تسلط بر ادب دوران و نیز آشنایی به تسلط فردوسی بر ادب فارسی. ۴ـ ایمان فردوسی به ملّیت و وطندوستی. ۵ـ حماسه‌سرایی فردوسی. ۶ـ به کارگیری فلسفه در شاهنامه. ۷ـ اخلاق در شاهنامه. ۸ـ اطلاع و احاطهٔ فردوسی بر وقایع گذشته ایران. ۹ـ عرفان در شاهنامه. ۱۰ـ اهمیت فردوسی و شاهنامه با توجه به زمانها و زمان کنونی و نیز موضوعاتی دیگر در تاریخ قبل و بعد از آن و موضوعات مهم دیگر...

بنابراین از استادان و صاحب نظران و ادب‌دوستان خواهش می‌کنم اطلاعات و نظریات خود را جهت آگاهی نسل امروز و همهٔ ادب‌دوستان ابراز فرموده و در این مهم آگاهیمان دهند.

□ عباس احسان ـ رفسنجان

رهبر انقلاب: فتوای حضرت امام خمینی (رض) علیه سلمان رشدی مرتد تغییر ناپذیر است

مقام معظم رهبری به عصبانیت غرب از پیروی دنیای اسلام از فتوای امام خمینی (ره) اشاره کردند و فرمودند: امام تیری را به طرف این مرتد هتاك پرتاب کرده اند. این تیر از کمان خارج شده و به طرف هدف خود در حرکت است و دیر یا زود به آن اصابت خواهد کرد.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای با تاکید بر غیرقابل تغییر بودن فتوای حضرت امام خمینی (ره) فرمودند: فتوای امام (رض) غیرقابل تغییر است.

مقام معظم رهبری در فرمایشات خود، صدور فتوای ارتداد نویسندهٔ کتاب «آیات شیطانی» را یك نور الهی توصیف کرده و فرمودند: الهام الهی موجب حرکت عظیم امام بزرگوار و آن مرد ربانی بود که به توقف توطئه‌های دشمنان اسلام انجامید. امام براساس یك فهم دقیق و نورانی فتوای ارتداد این عامل استکبار را صادر کرد و با مبهوت کردن دنیا، راه دشمنان اسلام را مسدود ساخت.

کنگره بین المللی «بزرگداشت حکیم ملاهادی سبزواری»

به منظور بزرگداشت و تجلیل از مقام شامخ حکیم عالیقدر ملاهادی سبزواری در هفتهٔ اول اردیبهشت ماه آینده، یك کنگره بین المللی با شرکت سیصدنفر از فیلسوفان و اسلام شناسان داخلی و خارجی در سبزوار برگزار خواهد شد.

این کنگره با همکاری دانشگاه تربیت معلم سبزوار و انجمن حکمت و فلسفه وابسته به موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی از دوم اردیبهشت به مدت سه روز زوایا و ابعاد مختلف شخصیت مذهبی و علمی این دانشمند و حکیم بزرگ را بررسی خواهد کرد. دبیرکل این کنگره اعلام کرده است که مقالات بسیاری به دبیرخانهٔ این کنگره تسلیم شده است.

حکیم ملاهادی سبزواری از اعاظم علمای امامیه، از عرفای صاحب نام و جلیل القدر قرون اخیر است. وی در سال ۱۲۱۲ هجری قمری در سبزوار چشم به جهان گشود و به آن درجه از معرفت رسید که علمای مشهوری مانند حاج شیخ مرتضی انصاری و آخوند ملامحمدکاظم خراسانی از وی کسب فیض کرده‌اند.

حکیم سبزوار، در فلسفه، عرفان، حکمت و فقه بیش از ۲۰ اثر به همراه دیوان غزلیاتی از خود باقی گذاشته است. از مهم‌ترین و مشهورترین آثار وی، شرح اسماءالحسنی که به دعای جوشن کبیر معروف است و شرح غررالفراند که منظومه‌ای است در حکمت، را می توان نام برد.

آثار برگزیده سال ۱۳۷۰ کتاب کودك

گروههای بررسی شورای کتاب کودك (دستنوشته ها، آثار کودکان و نوجوانان، گروه پیش از دبستان، سالهای اول دبستان، سالهای آخر دبستان، و نوجوانان) در سال ۱۳۷۰ در مجموع ۲۵۷ اثر، تعدادی دستنوشته و آثار نوشته شده توسط کودکان و نوجوانان را در نشریات مختلف مورد بررسی قرار دادند و گزارش آن را در کنار نمایشگاهی از مجموعهٔ آثار در تیرماه سال ۱۳۷۱ در جلسات متوالی، به مدت یك هفته به اطلاع علاقه‌مندان، نویسندگان، مصوران، ناشران و دست اندرکاران ادبیات کودکان رساندند.

از مجموعهٔ آثار بررسی شده ۱۰۹ اثر به فهرست اول شورا راه یافت که از میان آنها آثاری برگزیده و شایستهٔ دریافت جایزه و دیپلم افتخار شورا معرفی شدند.

در روز ۲۳ دیماه ۱۳۷۱، همزمان با برگزاری برنامهٔ سی امین سال تأسیس شورا، آثار برگزیده به شرح زیر معرفی شدند، و پلاك کتاب برگزیده سال ۱۳۷۰ و الواح معرفی ویژه به پدید آورندگان آثار اهدا شد.

دستنوشته ها

لی خانف، آلبرت. ژنرال من. ترجمه حسن اکبریان طبری. (تهران: نشر مینا، ۱۳۷۱)

آثار کودکان و نوجوانان

مجله در مجله (سروش نوجوان) به سردبیری خانمها مژگان کلهر، آتوسا صالحی و شادی صدر.

سالهای اول دبستان (کتاب برگزیده سال ۱۳۷۰)

احمدی، احمدرضا. **در بهار خرگوش سفیدم را یافتم.** نقاشی نفیسهٔ ریاحی. تهران: مریم، نشر روز، ۱۳۷۰.

سالهای آخر دبستان

محمدی، محمد. **معدن زغال سنگ کجاست؟** نقاشی میترا عبدی. تهران: شکوفه، امیرکبیر، ۱۳۷۰.

نوجوانان

محمدی، محمد. **امپراتور سیب زمینی چهارم.** نقاشی هومن مرتضوی، ویراسته هرمز ریاحی. تهران: قطره، ۱۳۷۰.

کلیرلی، بورلی. **آقای هنشاو عزیز.** نقاشی پل.ا.زلینسکی، ترجمهٔ پروین علیپور، تهران: سروش، ۱۳۷۰.

دونر، کارول. **گردش اسرارآمیز در بدن انسان.** ترجمهٔ رضا روحانی. تهران: رجای فرهنگی، ۱۳۷۰.

تجلیل نویسندگان زامبیا از انقلاب اسلامی

شاعران و نویسندگان «زامبیا» برای نخستین بار در نشستی به مناسبت سالروز پیروزی انقلاب اسلامی که با پیام وزیر آموزش و پرورش زامبیا گشایش یافت، شرکت کردند.

در این نشست ضمن تجلیل از انقلاب اسلامی، سخنرانی‌ها به اهمیت شعر، هنر و ادبیات در اسلام و همچنین به زندگی سادهٔ حضرت امام رحمة‌الله تعالی علیه اختصاص یافته بود.

همسرایی مختار

دکتر محمود عزیزی همچنان در تلاش و تمرین برای آماده کردن نمایش «مختار» است.

در این نمایش: ناصر آقایی، بهرام ابراهیمی، تانیا جوهری، حبیب دهقان نسب به همراه عده‌ای از هنرمندان و جمعی از دانشجویان تئاتر اجرای نقش خواهند کرد.

«همسرایی مختار» که اوایل اردیبهشت ماه ۷۲ در محل تالار وحدت به صحنه خواهد رفت، در مجموع زندگی مختار و نیز فلسفهٔ قیام وی را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. دکتر محمود عزیزی از کارشناسان معتبر «تئاتر» و از مدرسان این رشته در دانشگاه تهران است و به همین سبب انتظار می‌رود اردیبهشت ۷۲ شاهد یك کار ارزنده باشیم.

«ایران شناسی» در اوکراین

در ادامهٔ روند رو به افزایش همکاری‌های دو کشور ایران و جمهوری تازه استقلال یافتهٔ «اوکراین»، سمیناری تحت عنوان «ایران شناسی» در «کیف»، مرکز این جمهوری برگزار شد. در این سمینار که با حضور چندتن از استادان و شرق شناسان «اوکراین» کار خود را آغاز کرد بر ضرورت توسعه همکاری‌های فرهنگی و اقتصادی میان ایران و اوکراین تاکید شد.

شرکت کنندگان ضمن مقالاتی روابط چند هزار سالهٔ ایران و اوکراین را مطرح کرده و یادآور شدند که بیش از دویست اثر باستانی متعلق به ایران در شهرهای اوکراین وجود دارد. در این سمینار اظهار امیدواری شد که در آینده شناخت دو ملت از یکدیگر افزایش یابد.

جناب آقای دکتر محمدجواد لاریجانی
وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی

ضایعه اسفبار ارتحال عالم جلیل‌القدر و فقیه عالیقدر حضرت آیت‌الله العظمی حاج میرزاهاشم آملی (رض)، که ایام عمر گرانبهای خود را صرف اعتلای اسلام و اشاعه و ترویج احکام نورانی و آسمانی قرآن کردند به جنابعالی و سایر اخوان بزرگوار تسلیت گفته و صبر و اجر جزیل برای همهٔ بازماندگان خواهانیم.

ادبستان فرهنگ و هنر

گفتگو با نفر برگزیده جشنواره سنتورنوازان



بخش مسابقه هشتمین جشنواره موسیقی فجر (۱۲ تا ۱۸ بهمن ماه) به سنتورنوازان کشور اختصاص یافته بود. برگزیدگان این جشنواره مشتمل بر نوازندگان سنتی و نوین ایران به مدت ۶ روز در تالار رودکی برنامه‌های خود را اجرا کردند و کار این نوازندگان توسط یك هیأت داوری ارزشیابی شد. دکتر سعید نیاکوثری نوازنده برگزیده موسیقی نوین ایران درخصوص ضرورت حضور موسیقی در جامعه مطالبی اظهار داشت:

اگر هوش را تعریف کنیم میزان استفاده از فراآموخته‌های موسیقی سهم بسزایی در افزایش ضریب این دارد. نوازنده‌ای که در یك دقیقه موظف به اجرای ۲۰۸ نت گردد، حتماً باید از قدرت تمرکز بالایی برخوردار باشد که این تمرکز در سایر شئون زندگی وی تأثیر بسزایی دارد.

بهره برداری از سرمایه گذاری فرهنگی در جامعه مدتها طول می کشد همانطور که اثرات مثبت آنهم مدتها در جامعه خواهد ماند. تأثیر شعر حافظ قرنهاست که در جامعه ما مشهود است و از این پس نیز هم...

کدام سرمایه گذاری و کدام بخش اقتصادی ـ اجتماعی اینچنین، قرنها دوام آورده است؟

به همین اعتبار برگزاری این جشنواره‌ها از اقدامات بسیار مؤثر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی محسوب می شود. اما هنوز کافی نیست. چنانچه مسؤولین محترم درخصوص اشاعه موسیقی ملی ایران همت بیشتری مصروف دارند شاید برخی از ناهنجاریهایی که هم اکنون در جامعه شاهد آنیم از بین رفته و بتوان از این هنر به عنوان ابزاری جهت تعالی فرهنگ و اندیشه بهره گرفت. به عبارت دیگر چنانچه تلطیف ذوق کودکان از بدو آموزش توسط این شاخهٔ فرهنگی صورت بپذیرد، می توانیم رفته رفته شاهد تحولات بنیادی در نظام ارزشهای جامعه باشیم.

چنانچه ذوق و قریحهٔ کودکان، براساس موسیقی ملی کانالیزه گردد ما هرگز شاهد نفوذ و حضور ناهنجاری و گرایش به جاذبه‌های کاذب هنرمندنمایان غربی، در اذهان جوانان این مرز و بوم نخواهیم بود.

چنانچه کنسرتهای موسیقی ملی ما بسط و تعمیم بیشتری یابند، شوهای آنچنانی غرب به خانه‌ها راه پیدا نمی کنند. موسیقی ایران همانند فرهنگ شرق مقوله‌ای پیچیده است. برای درك آن باید شناخت داشت و این شناخت یك شبه پدید نخواهد آمد.

باید ما بیش از اینها سرمایه گذاری کنیم. فقط کودکی که از اوان زندگی با راست پنجگاه آشنا شده باشد قابلیت درك آنرا دارد. موسیقی ایران همانند فرهنگ شرق پیچیده است اما به جای خود نیز دارای تحرك و سرعت لازم، که جوانان ما بدان نیازمند هستند می باشد. اکنون که صحبت ازراههای مقابله با تهاجم ماهواره‌هاست، بایستی که از تمامی ابزارهای فرهنگ ملی بهره گرفت. این سخن که موسیقی سنتی ایران قابلیت اجرایی ندارد گزاف است و آنانی که همه چیز خود را در گرو این قمار ازپیش باخته نهاده اند همان کسانی هستند که هنوز از گفتن «رایانه» به جای «کامپیوتر» عارشان می آید. موسیقی حرامزاده‌ای که در طول دهه‌های چهل و پنجاه به خورد این ملت داده شد فقط در سایه شناساندن هویت واقعی موسیقی ایران از خاطر این مردم خواهد رفت. موسیقی ابزاری برای تعالی فرهنگ و اندیشه و آنگاه تجلی این تعالی در رفتار و کردار انسان است در عصری پرکشاکش در برابر این بحران هویت ملّی باید که بیش از اینها قد برافراشت.

انتشار یك اثر تحقیقی در زمینه تئاتر

«پیدایش ادبیات نمایشی نو، در ایرلند»

نویسنده: دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی

بی گمان در طول دو دههٔ اخیر، از میان معدود افرادی که در زمینهٔ ادبیات نمایشی، نقد، ترجمه و تالیف کتب تئاتری، به جامعهٔ ادبی، هنری و نمایشی خدماتی داشته‌اند: دکتر ناظرزاده، دانشیار ادبیات و هنرهای نمایشیِ دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران، ضمنِ حفظ کیفیت علمی و متناسب با پیشرفت‌های جهانی هنر نمایش، از برجسته‌ترین و پرکارترین هنرمندان کشور محسوب می‌شود.

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در زمستان امسال اقدام به تالیف و انتشار کتابی به نام «پیدایش ادبیات نمایشی نو در ایرلند» کرده است. تالیف این کتاب از کارهایی است که باید سال‌ها پیش انجام می گرفت. خوشبختانه کلمات این کتاب به قلمِ فرهیختهٔ استاد ناظرزاده، رقم زده شد، تا نگرانی‌های علاقمندان از محتوای کتاب برطرف شود.

دکتر ناظرزادهٔ کرمانی ضمن شرح و تفسیر آثارِ سه تن از پایه گذارانِ ادبیات نمایشیِ نو، در ایرلند، به معرفیِ سرزمین و مردم «ایرلند» پرداخته و درپی آن به شرحِ سه رویکردِ سمبولیستی، ملی‌گرایی و مبارزه گرایانهٔ آثار ادبی ـ نمایشی، نویسندگانِ برجستهٔ «ایرلند» همت گماشته است. «ایرلند» سرزمینی افسانه‌ای، دریایی و پر از رمز و راز است که به دو سرزمین شمالی و جنوبی تقسیم شده است.

: [«ایرلند جنوبی» با پایتختی به نامِ «دوبلین» (DUBLIN) که آثار نویسندگانِ این دیار، در کتاب مذکور ترجمه و تفسیر شده) و «ایرلند شمالی» که در چالشی جهنمی و مبارزه‌ای ملی گرایانه، همچنان در اشغال انگلستان است.]

به هرِ حال «ایرلند» ـ جنوبی ـ پیش از آنکه با اتکاء به رسمیّت شناخته‌شدن توسط سازمانِ ملل، اهمیت جهانی یافته باشد به واسطهٔ نام چند ادیب نمایشنامه نویس که در زمرهٔ بزرگترین و مؤثرترین نمایشنامه‌نویسان معاصر جهان شناخته شده‌اند، شهرتی بین المللی یافته است.

این مردان و زنان، پایه‌گذاران انجمن ادبی ـ نمایشی «ایرلند» هستند. اینان برای تحقق خواست‌های خویش تماشاخانه‌ای تأسیس کردند: [«تماشاخانهٔ ابی» ـ «ABBY THEATER»]. از جمع اولیه آنان که متعلق به دورهٔ پیدایش هستند، سه تن بیش از همه تاثیرگذار بوده و دکتر ناظرزاده نیز، در جلد اول به شرح و تفسیر و ترجمهٔ آثار این سه تن پرداخته:

۱ـ لیدی اگوستا گره‌گری LADY AUGUSTA GRE GORY, 1852 - 1932

۲ـ ویلیام باتلر ییتز WILLIAM BUTLER YEATS, 1865 - 1939

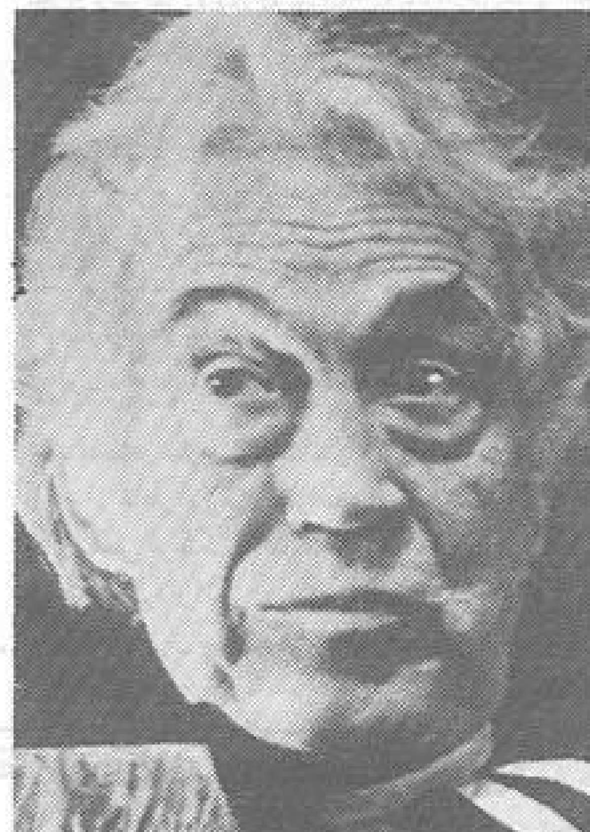
۳ـ جان میلینگتن سینگ JOHN MILLINGTON SYNGE, 1871 - 1909

از مجموعهٔ تفسیرها و گزاره‌هایی که دکتر ناظرزاده، دربارهٔ آثار نامبردگان نگاشته و یا ترجمه کرده، چند نکتهٔ اساسی، قابل توجه می نماید. در همین خصوص نویسنده به نقل از دوتن از اندیشمندان چنین می نویسد ـ ص ۱۹ ـ

[«توماس کاهالان» ـ THOMAS CAHALAN ـ و «پل.ای.دویل» ـ PAUL A. DOYLE ـ دربارهٔ اهمیت تأسیس تماشاخانهٔ آبی می‌نویسند: «تماشاخانهٔ ابی» با بازیگران و نمایشنامه‌نویسان آن، در آغاز سدهٔ بیستم میلادی، کشور ایرلند را به شهرت رساند. و از نظرِ ادبیات نمایشی شکوه و شهرت خود را از آثارِ سه تن از ادیبان وابستهٔ آن تحصیل کرد: «لیدی آگوستا گره‌گری»، «ویلیام باتلرییتز» و «جان میلینگتن سینگ». این سه نویسنده کوشیدند تا وجوه و عناصر خاص و ممتاز «افسانه، اسطوره و ادبیات عامهٔ» قومِ «سلتیك» ـ قومی با ریشهٔ هند و ژرمنی ـ را جذب و تسخیر کنند و آن را با زبانی شاعرانه و نمادگرایانه ـ SYMBOLISTIC ـ متجلی سازند... ص ۵۹ کتاب «MODERN BRITISH AND IRISH DRAMA»]

به هر حال، چاپ این کتاب که حاوی هشت نمایشنامه از نویسندگان فوق است، گذشته از این امتیاز، یکی از بهترین منابع مردم‌شناسی، اسطوره گزینی ادبیات سمبلیستی و عامیانهٔ ملل است که تنها با غور و تدبر در اثر، می‌توان به اهمیت این مقوله‌ها و کار مولف گرانقدر دست یافت.

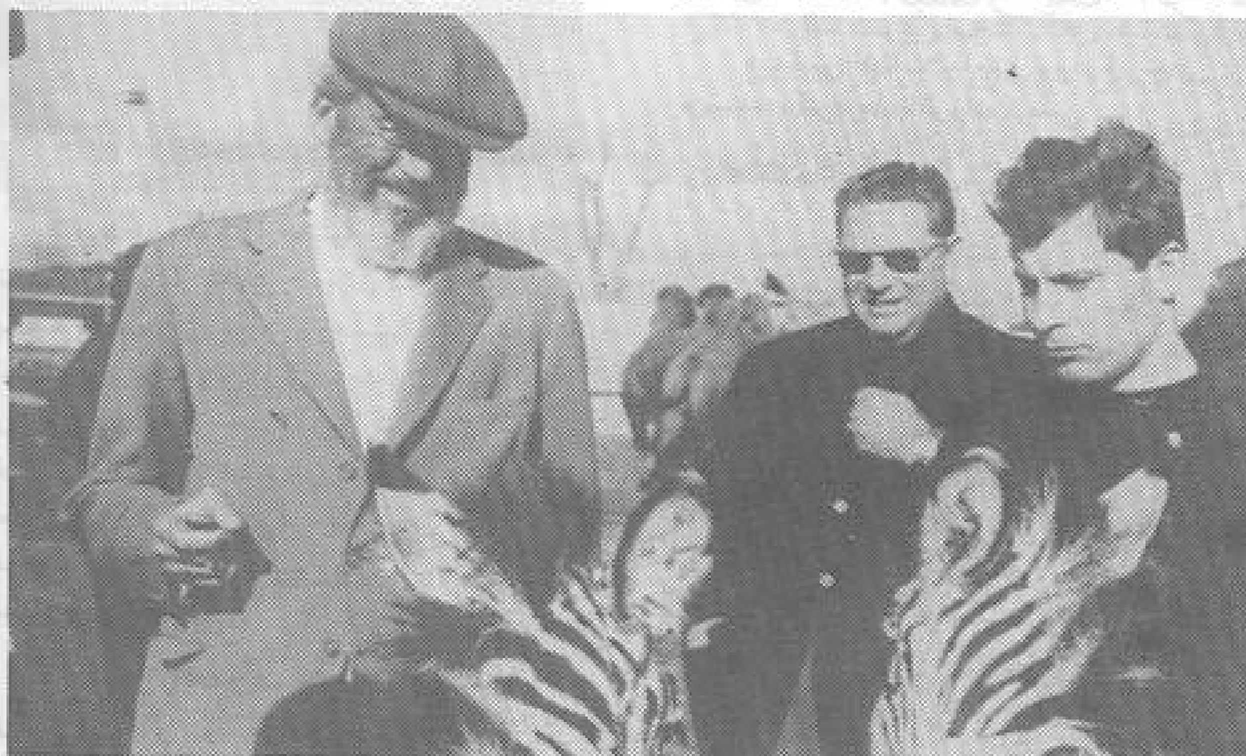
نمایش فیلمهای «جان هیوستن» در کانون فیلم فیلمخانه ملی ایران



جان هیوستن، فیلمنامه نویس و کارگردان امریکایی (اوت ۱۹۰۶ ـ اوت ۱۹۸۷) فرزند والتر هیوستن (هنرپیشه) علاقمند به رشتهٔ مشتزنی و قهرمان بوکس سبك وزن غیرحرفه‌ای کالیفرنیا. در ۱۹ سالگی اولین نقش خود را در تئاتر ایفا می کند. در بین سالهای ۳۰ تا ۱۹۳۲، به عنوان خبرنگار در مجله گرافیك (نیویورك) مشغول به کار می شود و تا سال ۱۹۳۸ که بصورت جدی به فیلمنامه نویسی روی می آورد، بیشتر در خدمت ساموئل گلدوین در هالیوود است. پس از چند سال فیلمنامه نویسی که برای کارگردانان مؤلفی چون ویلیام وایلر (مانند جزه بل)، هاوارد هاوکز (گروهبان یورك) و رائول والش (سی برای مرتفع) می نویسد، موفق می شود برای اولین بار پشت دوربین برود و یکی از مهمترین فیلمهای کارآگاهی ساخته شده در ژانر سینمای پلیسی و از بهترین آثار سینمای آمریکا، **شاهین مالت** (۱۹۴۱) را که توفیق بزرگی برای او بود، بسازد. فیلمی که ملهم از دوره ای بود که او تجربهٔ آن را پشت سر داشت. با شخصیتی که در فیلم، اسپید (همفری بوگارت) می آفریند، نوعی زیرکی و ذکاوت را که اصلی ترین مایه تکرار شده در فیلمهایش است، به ثبت می رساند.

قهرمانی که هیوستن پیش از پیروزی اش به اراده و فداکاری اش می اندیشید. همچون فرانك مك کلود (که باز هم همفری بوگارت نقشش را ایفا کرد) در **کی لارگو** (۱۹۴۸).

در سال ۱۹۴۲ به صورت افتخاری به ارتش می پیوندد و تا نخستین موفقیتش بعد از جنگ؛ **گنج سیه رامادره** (در ایران: گنج بر باد رفته ۱۹۴۸) که سه اسکار برای فیلم و هیوستن به ارمغان آورد؛ سه فیلم مستند را تجربه می کند. در این سالهاست که **کی لارگو** را هم می سازد. فیلمی که با نگاهی نوستالژیك و با نوعی تردید به فعالیتهای گنگستری می نگریست و برجستگی شاخص اش مجدداً همان پیروزی قهرمان خاموش و با ذکاوت هیوستن بود. یك پیروزی ارادهٔ عجیب در فصول نهایی فیلم و با نگاهی به فیلمهای همعصرش، با بازیهای بسیار خوب از همفری بوگارت، لورن باکال و بخصوص ادوارد جی رابینسون.



فیلم بعدی اش **جنگل آسفالت** (۱۹۵۰) هم که یك فیلم سیاه و ممتاز با شیوهٔ خاص واقع گرایی آمریکایی بود. اگرچه مورد توجه منتقدان قرار می گیرد اما به لحاظ تجاری با شکست مالی روبرو می شود.

نشان سرخ دلیری و **کشتی افریکن کوئین** (در ایران: ملکه افریقا ۱۹۵۱) دو فیلم موفق بعدی هیوستن هستند. و بعد از آن، آثار کم ارزش او بر آثار باارزشش پیشی می گیرد.

از سال ۱۹۵۲ مقیم ایرلند می شود و بیشتر فعالیتهایش در اروپاست. گو این که در این سالها **نابخشوده** (۱۹۶۰) یکی دیگر از فیلمهای خوبش را می سازد. که وسترنی زیبا و با مایه های ضد نژادی است و از اولین فیلمهایی است که به سرخپوستان آمریکا نگاهی تازه دارد.

در سال ۱۹۶۶ **«کتاب مقدس... در آغاز»** (در ایران کتاب آفرینش) را می سازد که خود نیز در آن در نقش حضرت نوح ظاهر شده است، اما دیگر، آن هیوستن سابق نیست و پس از آن بیشتر در نقش و مقام بازیگر در فیلمها ظاهر می شود. در این ۴۰ سال فیلمسازی، جان هیوستن تقریباً با بیش از چهل فیلم در کارنامهٔ خود، به سوی هر فیلمی و با هر موضوعی رفته است. و از سبك بخصوصی پیروی نکرده است، گو اینکه خود نیز به آن اعتراف داشت. تنوع طلبی او در داستانهای مختلفی که به فیلم برگردانده، گرچه مورد توجه کسانی که همین بی سبك بودن او را یکنوع سبك تلقی می کردند قرار گرفت، اما خود هیوستن همواره منکر آن بود و می گفت: «سبکی به نام سبك جان هیوستن وجود خارجی ندارد و بیشتر هر آنچه را می بیند، می سازد و نشان می دهد.»

فیلمهای هیوستن نشان از مردانی دارد که به اصطلاح از آنان با عنوان مرد عمل یاد می شود که البته پیروزیهایشان بیشتر اتفاقی است. صف قهرمانان هیوستن، چهره مردانی باهوش، خونسرد، باوقار و وفادار است که در راه باور اثبات قهرمانی خود و یا به گونه‌ای ملموس تر در جنگ برای زندگی، حاضرند همه چیز را فدا کنند، و اراده انسانی خود را به ظهور برسانند. همین علاقمندی ها بود که موجب شد هیوستن در سال ۱۹۵۶ با ساختن **موبی دیك** دست به ریسك بزرگی بزند، و مورد شماتت منتقد نامداری چون «اندرو ساریس» به خاطر ساختن موبی دیك و استفاده از وجود گریگوری پك در نقش ناخدا اهب، قرار بگیرد. اما با همهٔ اینها، هیوستن ستایشگر این همه خصائل مردانه بود. مایه‌ای که بیشتر از هر عنصر دیگری در فیلمهایش تکرار شد و قهرمانهایش را در مصائب و سختیها آزمود.

فرار به سوی پیروزی (۱۹۸۱) که از فیلمهای دهه هشتاد هیوستن است نیز اگرچه اثر قابل توجهی در کارنامهٔ او به شمار نمی رود، اما پُر است از همان دلمشغولیهای هیوستنی با مایه هایی تجاری تر. اما ببینیم که در همین فیلم هم اسیران جنگی از فرصت فراری که نصیب شان شده استفاده نمی کنند و مردانه در میدان رقابت، دشمن را به ستایش وا می دارند.

آنی (۱۹۸۲)، **زیر آتشفشان** (۱۹۸۴)، **شرف خانواده پریتزی** (۱۹۸۵) و **مردگان** (۱۹۸۷) آخرین فیلمهای هیوستن در مقام کارگردانی است.

□ رضا درستکار

انتشار بخشهایی از تاریخ طبری به زبان ایتالیایی

بخش هایی از کتاب تاریخ طبری به زبان ایتالیایی منتشر شد. این کتاب در ۳۹۸ صفحه با نام «پیامبران و شاهان» در ایتالیا منتشر شده است. داستانهایی از کتاب ۱۶ جلدی تاریخ طبری درباره حضرت آدم و حوا، پیامبران و همچنین روایاتی که طی آن حضرت مسیح (ع) از رسالت حضرت محمد (ص) خبر داده، در این ترجمه گنجانده شده است. روزنامه ایتالیایی «کوریره دلاسرا» نوشته است: مطالعه وقایع مربوط به آدم و مسیح (ع) از دیدگاههای اسلامی، امروزه هیجان بخش است و این کتاب بدون شك از این نظر خواندنی است.

● دربارهٔ یك بیت حافظ

طُرفه حریف...

● فرهاد طهماسبی

بسیار پیش آمده است که برخی از ابیات حافظ محققان را به خود مشغول کرده و کوشش بسیار آنان در، یافتن معنای روشن و قانع کننده، سودمند نیامده است و به نقل گفته‌های یکدیگر اکتفا نموده و با احتیاط دربارهٔ آن گفته‌ها مطلب نوشته‌اند، اما ابهام همچنان باقی مانده است. از جملهٔ این ابیات است:

حافظ که سر زلف بُتان دستکشش بود
بس طُرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

نگارندهٔ این سطور بر آن است که ضمن آوردن گفته‌های محققان در مورد این بیت به نقد آن گفتارها پرداخته و در پایان با بهره گیری از برخی نکات موجود در آنها نظر خویش را ابراز دارد.

الف) آقای خرمشاهی مؤلف حافظ نامه پس از آوردن گفتهٔ آقای هروی که: «... کش را به معنی خوب و خوش و شاد گرفته‌اند و اکنون به سر افتاد را اینك به سر درآمده و از پا افتاده است معنی کرده‌اند.» بیت را بدینسان معنی می کنند: «یك عمر بود که سر زلف بتان دستیاب حافظ بود و درواقع یعنی خوبان رام او بودند، اما اینك با طرفه حریفی سر و کارش افتاده است که بعید است رام او شود.»

پذیرفتن معنای آقای هروی از «کش» به معنی خوب و شاد و خرم با توجه به ساختمان بیت و دلایلی که در پایان خواهم آورد غیرممکن به نظر می‌رسد.

در معنایی که آقای خرمشاهی از بیت ارائه داده‌اند جای اشکال نیست اما ماجرای طرفه حریف مجهول مانده است؛ این طرفه حریف کیست یا چیست؟

ب) دکتر زریاب خوئی نیز در کتاب آئینه جام صفحه ۱۸۶ بیت را بدینسان معنی کرده‌اند: «زلف که همیشه دستکش حافظ بود و بر آن دست می کشید اکنون سرکش شد» و می افزایند که: «شاید تنها جائی است که حافظ به چنین بازی لفظی دست زده است.»

یادآور شوم که بازی‌های لفظی حافظ همواره در خدمت ارائه معنا بوده و او همیشه تناسبات معنائی مُنسجم را بر بازیهای لفظی برتری می نهد و اگر از جناس و تناسبات آوائی و یا هم حروفی بهره می گیرد باز در کنف سایهٔ یك تناسب معنائی بلند بوده که لزوم تناسبات لفظی طبیعی را ایجاب کرده است؛ اما در سرتاسر دیوان، حافظ هیچگاه کلمهٔ مرکبی را دو نصف نکرده که یك بخش آن در یك جا و بخش دیگر را در جائی دیگر بیاورد تا قافیه اش جور شود، یا اینکه مشکل معنی را اینگونه حل کند، لذا پذیرفتن این نکته که «کش» را از وسط بیت بگیریم و آن را به بعد از «سر» انتقال بدهیم تا سرکش درست شود بسی دشوار و ناممکن می نماید.

پ) آقای دکتر عزیزاله جوینی هم در مقاله‌ای تحت عنوان «داوری در ابیات دیوان حافظ» در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی صفحهٔ ۱۸۷ ضمن آوردن گفته‌های دیگران، بیت را بدینسان معنی کرده‌اند: «حافظ که همیشه سر زلف بتان در اختیار داشت و رام او بود و در این میدان رقیب نداشت اکنون حریفی چابك دست و ماهر ناگهان پیدا شده و بر سر وی وارد شده است.» که درواقع تکرار همان مطالب گذشته است و به حریف طُرفه صفتِ چابك دست نیز اضافه شده ولی همچنان مجهول الهویه مانده است!

○○○

۲ـ حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود
بس طُرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

الف) با توجه به فعل «بود» در مصراع اول و قید «اکنون» در مصراع دوم که نشانگر دو زمان متمایز و مختلف گذشته و حال هستند، فاصلهٔ زمانی ای که در دو مصراع مطرح است روشن می گردد و همچنین بیان مقایسه بین آن دو نیز آشکار است ـ در گذشته چنین بود و اکنون دیگر نیست ـ.

ب) «دستکش» ایهام دارد: ۱ـ به معنی رام و مطیع ۲ـ به معنی محل دست کشیدن (دست بر سر یا زلف کشیدن)

«حریف» ایهام دارد: ۱ـ همنشین ۲ـ طرف مقابل در بازی که مورد رقابت است (دشمن) که در بیت هر دو معنی توأماً منظور شده است.

بس طرفه حریفیست: حریفِ بسیار عجیبی است. (در هر دو معنا که هم همنشین است و هم دشمن و رقیب و گریز و گزیری از او نیست، چنانکه در پی خواهد آمد.)

کش: که او را «ش» ضمیر مفعولی است همچنانکه در ترکیب «دستکشش».

«به سر افتاد» نیز ایهام دارد: ۱ـ سرو کارُش افتاد ۲ـ بر سرش واقع شد (افتاد).

معنی بیت: حافظ که در گذشته (ایام جوانی) زلف سرکش بتان رامش بود و بر آن دست می کشید اکنون (زمان پیری) با حریف بسیار عجیبی که هم، همنشین اوست و هم دشمن و رقیب او و از آن گریز و گزیری ندارد ـ یعنی پیری ـ سر و کارش افتاده است. و در این راستا به سر افتاد می تواند ایهام داشته باشد، چرا که سپیدی موی که روشن‌ترین نماد پیری است بر سر می افتد. بیت آغازین غزل نیز می تواند مؤید این معنا باشد:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد
وآن راز که در دل بنهفتم به در افتاد.

نظرخواهی درباره‌ٔ هنر و ادبیات بعد از انقلاب اسلامی

بخش اول: کودکان و نوجوانان

● قسمت دوم

● ثریّا قزل ایاغ، مدرّس ادبیّات کودکان و نوجوانان

ادبیّات کودک و نوجوان برخورد و تلقی جدی تری را می طلبد

گذشته از پهنهٔ ادب عامیانه که با لالایی ها، قصه ها، متلها، ترانه ها، حکایتها، چیستانها، معمّاها و بازیهایش قرنها منبع بی پایان کسب لذت و آگاهی و شناخت برای کودکان و نوجوانان ما بوده و تاریخ و فرهنگشان را به آنها منتقل کرده است. اکنون از اولین تلاشهایی که در سال ۱۳۰۲ توسط معلم بزرگ شادروان جبّار باغچه‌بان برای به وجود آوردن کتاب خاص کودکان صورت گرفت نزدیك به هفتاد سال می گذرد.

در این سالهای درازتگرش نسبت به کودك و ادبیاتش دستخوش تحولات گوناگونی بوده است که بررسی آنها نیازمند فرصتی بیشتر و نگاهی عمیق تر است.

همین قدر می توان اشاره کرد که در سالهای قبل از انقلاب هسته های روشنفکری که در کنار چند ناشر دولتی و خصوصی تشکیل شده بود منشاء ایجاد تحرك در خلق و تولید کتابهای کودکان شد که از میان آثار باقیمانده مجموعاً عددی کوچك امّا ارزشمند از ترجمهٔ شاهکارهای ادبیات جهان، بازنویسی های خوب از ادبیات کهن پارسی و معدود مجموعه های شعر و آثار تألیفی در حوزه های داستانی و غیرداستانی به یادگار مانده است که اگر تمامی آنها هم صددرصد خاص کودکان و نوجوانان نباشد درخور اعتناست.

پیش از انقلاب تعداد دست اندرکاران این زمینه محدود بود و با همه تلاشهایی که توسط افراد و موسسه ها و سازمانها صورت گرفت «کتاب» هرگز به پدیدهٔ فرهنگی فراگیر و اثرگذاری در زندگی کودك و نوجوان ایرانی تبدیل نشد.

سالهای نخستین پس از انقلاب، سالهای هرج و مرج کامل انتشاراتی بود. بندها گسسته شده بود و حرف برای گفتن بسیار، و کتاب کودك وسیله ای شد برای شعار و تبلیغ و پند و اندرز و آموزش مستقیم سیاسی و عقیدتی. کودکان و نوجوانان این تأثیرپذیرترین قشرهای جامعه یکباره با سیلی از انتشارات خوش آب و رنگ و کم محتوا و شعاری روبه‌رو شدند که اثرشان تا فروش آخرین نسخه کتاب هم دوام نمی آورد. امّا به تدریج نشر کتاب صاحب متولیانی شد و قانون و ضابطه ای پیدا کرد و نشر کتاب کودك هم به تبع آن در چارچوب ضوابطی اعلام نشده، مورد بررسی دقیق تر قرار گرفت، که این خود جای بحث جداگانه ای دارد.

در آستانهٔ پانزدهمین سال پس از انقلاب می توان با یك برآورد کلی به این نتیجه رسید که انتشارات کتاب کودك و نوجوان نسبت به گذشته از رشد کمّی قابل ملاحظه ای برخوردار شده است. (البته اگر این رشد را نسبت به رشد جمعیّت در ایران بسنجیم شاید ارقام چندان دلگرم کننده هم نباشد).

تعداد نویسندگان، شاعران، تصویرگران، مترجمین و ناشرین کتابهای کودکان هم نسبت به گذشته افزایش چشمگیری را نشان می‌دهد. جای معدود خبرگان هنری، فرهنگی و ادبی سالهای قبل از انقلاب را خیل عظیمی از جوانان کم تجربه، شتابزده ولی علاقمند گرفتند که نه شناخت درستی از دنیای کودکان داشتند و نه هنوز بن مایهٔ استعدادهایشان در بستر تجربهٔ ادبی صیقل یافته است. البته می توان خوشبین بود که در آینده از میان آنها کسانی که استعداد و خلاقیتی دارند بمانند و جریان ادبیات کودکان را در مسیر درست خود قرار دهند.

وضعیت تألیف

الف ـ ادبیات داستانی

گرچه همواره شمار آثار تألیفی برای کودکان و نوجوانان در ایران بسیار اندك بوده و به هیچ وجه نتوانسته است پاسخگوی نیاز خوانندگان مشتاق باشد امّا پس از انقلاب بخصوص تألیف کتابهای داستانی برای کودکان و نوجوانان از رونق خاصی برخوردار شده است که خود مایهٔ امیدواری است. امّا رشد کمّی متأسفانه، جز در موارد معدود منجر به رشد کیفی ادبیات داستانی کودکان نشده است. البته منکر آن نمی توان شد که دستاورد این رونق تعدادی آثار خوش ساخت ادبی است که برخاسته از خلاقیتهای ذهنی قوی و نگاه درست نویسندگان آنها به ادبیات به طور عام و ادبیات کودکان به طور خاص است. ولی در کل، هنوز هم نگرش نسبت به ادبیات داستانی کودکان، نگرشی کهنه و ایستاست. ظاهراً حتی کسانی که در کار تولید (نه خلق) ادبیات داستانی هستند هم جدّی بودن کار خود را باور ندارند و هنوز هم به ادبیات کودکان به عنوان ابزاری صرف برای تعلیم و تربیت و پند و اندرز [صریح] نگاه می کنند خاصه اینکه ارزشهای زیبائی شناختی یکسره فراموش شده و در شعاع پیامهای تربیتی مستقیم قرار گرفته است. (و شاید) از همین رو است که محافل جدّی ادبی و مراکز دانشگاهی نیز به ادبیات کودکان از سر تحقیر می نگرند و آن را درخور تجزیه و تحلیل نمی دانند. در غیر این صورت چگونه می توان باور داشت که پس از گذشت هفتاد سال از عمر این ادبیات هنوز در دانشکده های ادبیات ما حتی در بخش کوچکی از واحدهای درسی هم به این مقوله نمی پردازند. تا چنین نگرشی برذهن دست اندرکاران ادبیات داستانی کودکان حاکم است نباید به انتظار معجزه نشست. مختصر اینکه ادبیات داستانی کودکان و نوجوانان فعلاً اسیر چرخهٔ تکرار و یکنواختی کسالت باری شده است که آنچه در ارزشیابی آن محلّی از اعراب ندارد، معیارهای زیبائی شناختی است. در واقع ما در حال حاضر بیشتر با «سفارش و تولید» روبه‌رو هستیم تا خلق ادبی.

با همهٔ اینها به دلیل تجربهٔ طولانی در مطالعهٔ دستنوشته ها می توانم وضعیت داستان نویسی برای کودکان را به کوه یخی تشبیه کنم که آنچه فعلاً به چاپ سپرده می شود و بازار را اشباع، و کودکان و نوجوانان را از مطالعه سیر کرده، قسمت نمایان آن است و آنچه عمیق است و اثرگذار و کودك را جدّی می گیرد و فعلاً به دلیل نگرش غلط به ادبیات کودکان، پس رانده

می شود و شانس انتشار نمی یابد قسمت نهان آن است. اگر باور کنیم که پدیده های هنری اصیل راه خود را باز می کنند، باید باور داشته باشیم که بهار ادبیات داستانی کودکان و نوجوانان در راه است و جوانه های کوچك آن را می توان در آثار نویسندگانی خوش فکر ولی گمنام و فروتن دید و بر آن دل خوش داشت.

ب ـ شعر

«شعر» مهمترین قالب ادبی در سرزمین ماست. از رودکی تا نیما و نسل پس از او سلسلهٔ هزار و چندصد سالهٔ شعر فارسی قرار دارد. لذا کودك ایرانی باید نگاه ویژه ای به شعر داشته باشد.

شعر کودك چه قبل و چه بعد از انقلاب بیشتر «قالبی» تلقی شده است برای القای مفاهیم اخلاقی، تربیتی، رفتاری و احیاناً آموزشگر مفاهیم علمی و اعداد و الفبا. دستاورد مثبت شعری کودکان از قبل از انقلاب از چند مجموعه شعر البته بسیار خوب تجاوز نمی کند.

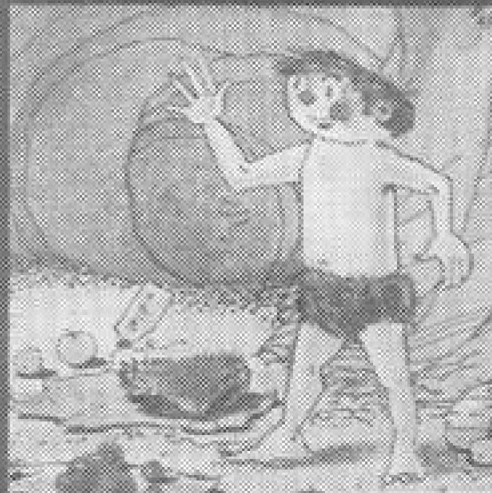
پس از انقلاب مثل سایر زمینه ها، شاعران جوان بسیاری به میدان آمدند که اگر ذوقی هم داشتند تنها آن را در جهت دنباله روی از همان سنّت گذشتهٔ شعر کودك به کار انداختند و اغلب آثار به اصطلاح شعری هرگز از حد قافیه بازیهای غیرشاعرانه فراتر نرفت. اما در میان این عدّه، چند شاعر خوب که هم به دنیای ذهنی کودکان احاطه دارند و هم به ادبیات به چشم پدیده ای هنری می نگرند نه صرفاً ابزارهای آموزشی، شعر کودك را آبرویی بخشیدند.

اما هنوز راه درازی در پیش است، چرا که از تحولات و پیچیدگیهای شعر امروز ایران هیچگونه بازتابی در شعر کودك و نوجوان نمی بینیم و شعر کودك چه از نظر مضمون و چه از نظر قالب هنوز در چارچوبهای شعر سنتی باقی مانده است.

ج ـ بازنویسی

کودکان و نوجوانان ما در سرزمینی زندگی می کنند که از سبقهٔ ادبی ارزشمندی برخوردار است. این آثار ارزشمند در شکل اصلی خود برای کودکان و حتی نوجوانان قابل استفاده نیستند لذا بازنویسی از آن بخش این آثار که با دنیای ذهنی و نیازهای کودکان و نوجوانان مناسبت دارد، ضرورت پیدا می کند. امّا این بازنویسی، هم شناخت و احاطه بر پهنهٔ ادبیات کلاسیك را طلب می کند و هم آگاهی از ظرفیت ذهنی و قدرت درك و خواندن کودکان را. این بازنویسی ها باید به گونه ای باشد که ضمن ایجاد آشنایی کودك و نوجوان با پهنهٔ ادب کلاسیك، آنها را ترغیب نماید تا در وقت مقتضی با خود آثار روبه رو شوند و از آنها بهره بگیرند.

در حالی که در محافل گوناگون ادبی و دانشگاهی ما، دهها متخصص مثلاً فردوسی شناس، سعدی شناس و مولوی شناس نشسته اند، همچنان جای بازنویسیهای خوب و اصیل در کتابخانه های کودکان ما خالی است. گویی این بزرگان، نوشتن برای کودکان و نوجوانان را در شأن خود نمی دانند. عرصه که خالی شد، طبیعی است که فرصت طلبان کم مایه به میدان می آیند و این شاهکارها را در حد «شبه ادبیاتی بی ارزش» و تحریف شده و بی محتوا گاه در قالب کتابهای کمیك و گاه همراه با تصاویر کارتنی زشت به بازار می فرستند و اینجاست که هرآگاه دردمندی آرزو



می کند که کاش این آثار همچنان ناشناخته می ماندند تا این طور بدشناسانده شوند.

د ـ ادبیات غیرداستانی

همهٔ نیازهای مربوط به ادبیات کودکان و نوجوانان را نمی توان به کمك **داستان** و **افسانه** برآورده کرد. آنها نیاز دارند از طریق ادبیات غیرداستانی در درجهٔ اوّل خود، مردم و سرزمینشان را بهتر بشناسند و سپس از پایگاه فرهنگ خود به پهنهٔ گیتی نگاهی بیندازند. اما کجا هستند آثاری که طبیعت شگفت انگیز و گوناگون سرزمین ایران را به این کودکان و نوجوانان بشناسانند؟ آنها را برای لحظه ای میهمان اقوام مختلف ایرانی کنند و از آداب و رسومشان، کار و فعّالیتشان، روابط اجتماعیشان و یا معماری و هنرهای دستیشان آگاه کنند؟

کجا هستند کتابهای تاریخی خوبی که کودکان و نوجوانان ما را با زندگی پرفراز و نشیب ملتشان آشنا کنند؟ کجا هستند زندگینامه های ارزشمندی که تلاشهای هنرمندان، شاعران، نویسندگان، دانشمندان و مصلحان اجتماعی جامعه شان را به آنها بشناسانند؟

بنابراین اگر در تألیف ادبیات داستانی کودکان دچار نوعی ساده انگاری هستیم، در کار تألیف ادبیات غیرداستانی به نظر بنده، در خوابی سنگین به سر می بریم و عملاً هیچگونه تلاش جریان ساز فرهنگی در انتشار کتابهای خوب دربارهٔ طبیعت ایران، مردم و اقوام مختلف، تاریخ گذشته، هنر، معماری و صنایع دستی و... وجود ندارد. ناشرین بخش خصوصی که اکثراً به کتاب کودك فقط به عنوان یك کالای تجارتی نگاه می کنند حاضر به سرمایه گذاری در این زمینه ها نیستند و انتظار چندانی هم نمی توان از آنها داشت. اما ناشرین دولتی هم که دغدغهٔ مالی ناشرین خصوصی را ندارند غالباً خود را در کار چاپ کتابهای نفیس چند هزارتومانی یا چند ده هزارتومانی برای کلکسیونرها (نه خوانندگان کتاب) سرگرم کرده اند و عطش هفده هجده میلیون کودك و نوجوان تشنه را عملاً برای خواندن و آگاه شدن، ندیده می گیرند و این در حالی است که کودکان این آب و خاك یك فرهنگ لغت سادهٔ زبان فارسی ندارند و انتشار فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان به دلیل تنگناهای مالی و کمبود امکانات با آن مشقت و لاك پشت وار پیش می رود. دیگر اجازه بدهید از فرهنگهای شرح حال، اطلسهای تاریخی و جغرافیائی و سایر کتابهای مرجع سخنی به میان نیاورم.

وضعیت ترجمه

در طول تاریخ نشر کتاب در ایران انگشت شمار سالهایی را می توان یافت که نسبت تألیف به ترجمه برای کودکان و نوجوانان پیشی گرفته باشد. در واقع می توان گفت که **بیشتر خوراك ذهنی کودکان و نوجوانان ما را کتابهای ترجمه شده تأمین کرده و می کند** و از این رهگذر البته از میان خیل عظیم کتابهای ترجمه شده، کودکان و نوجوانان ما صاحب ترجمه های خوب و برجسته ای از میان آثار ادبیات داستانی و غیرداستانی جهان شده اند اما این دستاورد مثبت هم نمی تواند بحران جدّی ترجمهٔ کتابهای کودکان را که ناشی از نگرش غلط نسبت به کاربُرد ترجمه است جبران کند.

این استدلال که «**چون تألیف کم است ما ناگزیر از ترجمه هستیم**» سبب می شود که به ترجمه تنها به عنوان ابزاری برای رفع کمبودها نگاه کنیم و از «نقش واقعی ترجمه» غافل بمانیم. به این ترتیب، ناگزیری ما از روی آوردن به ترجمه هرگز به منزلهٔ جبران کمبود عددی کتابها نیست بلکه گشودن دریچه ای گسترده است برای کودکان و نوجوانانمان، تا فرهنگهای دیگر نقاط جهان را از طریق ادبیاتشان بهتر بشناسند. چنین اعتباری است که ما را وامی دارد تا با وسواس و دقت به کار انتخاب آثار بپردازیم و سعی کنیم حقیقتاً از طریق ترجمه چشم انداز روشنی از جهان پهناور را با همهٔ گوناگونی در طبیعت و مردم و آراء و عقاید و شیوهٔ زندگی برای کودکان و نوجوانانمان فراهم آوریم.

نگرش اشتباه نسبت به نقش ترجمه سبب می شود که ما به خود حق بدهیم هرکاری که می خواهیم با حاصل فکر و اندیشهٔ دیگران انجام بدهیم؛ آثار را دستکاری کنیم، تغییر بدهیم، تحریف کنیم، از آن بکاهیم و بر آن بیفزاییم و آنها را مطابق ذائقهٔ خودمان درآوریم. با کمال تأسّف باید خطر جدّی این گونه ترجمه های غیرمسئولانه و غیراخلاقی را گوشزد کرد و یادآوری نمود که هیچکس، به هیچ بهانه ای حق ندارد با حاصل فکر و اندیشهٔ دیگران چنین برخوردی داشته باشد و به خود اجازه بدهد هنگام ترجمه دستاوردهای دیگران را از صافی تمایلات و اغراض شخصی خود بگذراند. اگر آنچه را در آثار آمده است نمی پسندیم، شرط اخلاق آن است که آن آثار را یکسره کنار بگذاریم و اگر خود می توانیم، بهتر از آنها را ارائه دهیم نه آن که آثار را مُثله کنیم و با این خیال که دیگران سراز کارمان درنمی آورند آن را به خورد جامعهٔ کودکان و نوجوانان بدهیم.

نکتهٔ مهم دیگر در کار ترجمهٔ کتابهای کودکان مسألهٔ کیفیت ترجمه ها است. متأسفانه حجم اندك مطالب و سهل و ممتنع بودن آثار خاصّ کودکان و نوجوانان سبب شده است تازه کاران از راه رسیده را از کلاسهای آموزش زبان با یك فرهنگ لغت به حیطهٔ ترجمه کتابهای کودکان بکشاند و برآشفته بازار کتابهای ترجمه شده بیفزاید.

وضعیت تصویر

تصویرگری کتاب کودك در ایران همواره از موقعیت بهتری برخوردار بوده است. از اولین جایزهٔ مهم بین‌المللی که **فرشید مثقالی** در دههٔ پنجاه گرفت تاکنون همواره آثار تصویرگران ما در مجامع بین‌المللی مورد تحسین قرارگرفته و جایزه‌های بسیاری را هم از آن خود کرده است. امّا این امر نباید ما را به اشتباه بیندازد و تصوّر کنیم کار تصویرگری کتاب کودك کاملاً در مسیر صحیح و واقعی خود حرکت می‌کند. تردیدی نیست که از میان انبوه داوطلبان جوان تصویرگر کتابهای کودکان پس از انقلاب چهره‌های درخشان و خلاق و خوش فکری داریم که هم کودك را می‌شناسند و هم به ارزش تصویر در کتابهای او پی برده‌اند ولی جو غالب چیز دیگری را نشان می‌دهد. اغلب مصوران جوان نقش تصویر را در کتابهای کودکان در حدّ آرایشی می‌دانند برای **«ایجاد جاذبهٔ بیشتر»** و بالا رفتن تیراژ کتاب؛ به همین جهت فکر می‌کنند کتاب هرچه خوش آب و رنگ‌تر باشد، بهتر خواهد بود. امّا در بعد خلاقیتهای هنری، تصویرگری کتابهای کودکان ما از همان ضعفی رنج می‌برد که گریبانگیر ادبیات داستانی و شعر ما است. تصویرها اغلب سفارشی و تقلیدی هستند و متأسفانه ذائقهٔ ناشرین که خود اغلب نگرش درست‌تری نسبت به تصویر کتاب کودك ندارند ته ماندهٔ استقلال هنری مصوّران را نیز از آنها سلب می‌کند و کیفیت نازل چاپ هم در کل بر مشکلات آن می‌افزاید. نکته دیگر این که متأسفانه اکثر مصوران کتاب کودك خودشان هم به کار تصویرگری برای کودکان به طور جدّی نگاه نمی‌کنند و آن را در میان کارهای متعدّدی که انجام می‌دهند، مانند یك به اصطلاح «زنگ تفریح» می‌دانند و به همین علت آنگونه که باید، به کتاب دل نمی‌سپارند، با آن زندگی نمی‌کنند، در هنگام تصویر کردن به ظرفیتهای ذهنی کودکان نمی‌اندیشند و در نتیجه درصد قابل توجهی از کتابهای مصوّر یا تصویری ما بار تصویرهایی را تحمل می‌کنند که فاقد هرگونه ارزش هنری هستند و به سیاه مشقهایی می‌مانند که از بدحادثه سر از کتاب کودك درآوردند و چون کودك است و او هم لابد به زعم عدّه‌ای، چیز زیادی از هنر نمی‌داند، از سرش هم زیادی است! در کنار این دسته آثار، البته با کارهای بسیار هنرمندانه، خلاق وزیبائی هم سروکار داریم که در «ایجادارتباط» با کودکان دچار اشکال هستند.

خوشبختانه وجود نمایشگاه تصویرگران کتاب کودك که اولین آن در سطح ملی و دومینش در سطح آسیا (برگزار شد و در سال آینده به خواست خداوند شاهد برگزاری آن در سطح بین المللی خواهیم بود) نقطه روشنی است برای امکان دیدن، مقایسه کردن و محك زدن و نهایتاً ارتقای کیفی سطح آثار تصویرگران ایرانی کتاب کودك.

سخن آخر این که اگر حقیقتاً می‌خواهیم کتاب را به عنوان یك **«پدیدهٔ فرهنگی اثرگذار»** در زندگی کودکان و نوجوانانمان وارد کنیم باید با ادبیات آنها برخورد جدّی‌تری داشته باشیم. نه در حرف، بلکه در عمل. ادبیات کودکان و نوجوانان از آن حوزه‌هایی است که متولّی زیاد داشته و دارد و همه خود را در آن **«صاحب نظر»** می‌دانند، اما معلوم نیست چرا با وجود این همه متخصّص و صاحب‌نظر هنوز بحثهای محافل ما از دایرهٔ بحثهای کلّی و عامّه‌پسند فراتر رفته و در محافل علمی، تحلیل کارشناسانه‌ای از آنها صورت نگرفته است.

وجود دست کم **«هفده میلیون»** کودك و نوجوان از یکطرف، و حجم منابع مختلفی که به نام ادبیات کودکان تولید می‌شود از طرف دیگر، به ما ضرورت بحثهای جدّی‌تر و کارشناسانه‌تری را گوشزد می‌کند. بنابراین لازم است نشستهایی به طور جدّی و مداوم در حلقهٔ متخصصان ترتیب داده شود تا یك بار برای



همیشه تعاریف درست و روشنی از «ادبیات کودکان» به دست آید و باورهای غلطی که در جریان سالم ادبیّات کودکان وقفه به وجود می‌آورد، اصلاح شود.

از طرف دیگر باید بدانیم که رؤیای فراگیر شدن مطالعه و کتاب در میان نسل جوان، بدون سرمایه‌گذاری برای تجدید سازمان در کتابخانه‌های عمومی خاصّ کودکان و نوجوانان و جدّی‌تلقی کردن نقش کتابخانه در نهاد آموزش و پرورش در حدّ همان رؤیا باقی خواهد ماند، زیرا گرانی روبه تزاید قیمت کتاب بدون حضور کتابخانه‌های فعّال روز به روز خوانندگان کتاب را بیشتر و بیشتر از دستیابی به منابع دلخواه دور می‌کند.

برخورد علمی در مراکز آموزش عالی از طریق درسهای ادبیّات کودکان در رشته‌هایی که به نوعی با کودك و ادبیات او چه به شکل مکتوب و چه به سایر اَشکال آن سروکار دارند، ضرورتی اجتناب ناپذیر است. **ادبیات کودکان و نوجوانان** برای کسانی که برای کودکان برنامه‌های رادیوتلویزیونی تهیّه می‌کنند، فیلم می‌سازند، نمایشنامه به روی صحنه می‌آورند، تصویرگری می‌کنند، در کتابخانه‌ها با آنها سروکار دارند و در کلاسهای درس به آنها درس می‌دهند **مقوله‌ای جدّی و قابل مطالعه و بحث** است. از این‌رو حضور درسهای ادبیات کودکان و نوجوانان در رشته‌های مربوطه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

ضمن آن که طرح ابعاد زیبایی شناختی این ادبیات از وظایف دانشکده‌های ادبیات به شمار می‌آید و تنها از این طریق است که زمینه برای نقد سالم ادبی فراهم می‌آید، به تدریج امکان ارتقای ادبیات داستانی و همچنین شعر کودك و نوجوان نیز آماده می‌شود.

در پایان باید اذعان داشت که تلاش هفتادسالهٔ نویسندگان، شاعران، مترجمین و تصویرگران و ناشرین و دست‌اندرکاران ادبیات کودکان امروزه در میان جامعه جهانی برای ما حیثیت درخور اعتنایی کسب کرده است ولی ما تا نتوانیم **«فرهنگ مطالعه»** را در بین نسل جوان خود رواج دهیم نباید با این دلخوشی‌های کوچك خود را سرگرم کنیم. کودکان و نوجوانان ما از هر نظر نیازمند و شایستهٔ بهترین‌ها هستند.

ثریا قزل ایاغ ـ عضو هیأت علمی گروه آموزشی کتابداری دانشگاه تهران و مدرّس ادبیات کودکان و نوجوانان

نادر ابراهیمی (نویسنده): امروز در جهان موقعیت بی‌نظیری داریم

ادبیات کودکان را اگر به معنای آن مجموعه‌ای بگیریم که شامل تصویرگری، متنهای ادبی و غیرادبی، آرایش و پیرایش (یعنی بخشهای گرافیکی) ادبیات کودکان هم بشود، ما در جهان امروز موقعیت بی‌نظیری داریم. تا آنجا که اطلاعات زنده و پیوستهٔ ما (گروه همگام) اجازه می‌دهد و با این مقدار ارتباطی که ما با جهان برقرار کرده‌ایم، به نظر می‌رسد که حرکت زیبا، منطقی، عمیق، شرقی و ایرانی قدرتمندی در زمینه ادبیات کودکان امروز ما وجود دارد. من چندین بار از سوی گروه همگام اعلام کردم که بسیار امیدوارم در دههٔ جاری یا دههٔ آینده ادبیات کودکان ما در رأس هرم ادبیات کودکان جهان جای بگیرد. این نکته را باید اضافه کنم به اعتقاد من غرب در یك مسیر انحطاطی حرکت می‌کند. محور اساسی حرکتش را بر ایجاد خوف در بچه‌ها گذاشته است، به امید این که بتواند آنها را از انحطاط اخلاقی موجود دور کند ـ که این خود عوارض جبران ناپذیری خواهد داشت. ما امروز حدود ده نویسندهٔ جوان کم و بیش قدرتمند در این زمینه داریم و حداقل چهل تصویرگر بسیار قدرتمند. آنچه ما داریم که غرب ندارد «عاطفهٔ بسیار رقیق و انسانی» هنرمندان ما است که اگر در نقاط دیگر هنر این رقت و عاطفه بار منفی داشته باشد در زمینهٔ ادبیات کودکان مسلماً سرشار از بار مثبت است.

نکتهٔ جالب این است که در هر دو زمینه ادبیات (به عنوان نوشتار و تصویر) بانوان نیز حرکت بسیار عظیمی را در هر دو زمینه دارند.

زهرا فرمانی (مدیریت آموزشی و مشاور آموزشی مراکز پیش دبستانی): اثر ادبیات خوب برای تمام عمر کودك و ترغیب او به کتابخوانی

اولین بار بعد از سال ۱۳۳۰ کتابی خاص کودکان خردسال منتشر شد و از آن به بعد هر سال به تعداد آنها افزوده شده است. تا به امروز که در هر سال بیش از پنجاه کتاب به بهانهٔ کودکان منتشر می‌شود.

در این بین همه نوع کتاب منتشر می‌شود. معدودی از آنها از بین شاهکارهای ادبیات کودك جهان ترجمه می‌شود، مؤلفین خوبی نیز هستند که تلاشی برای آفریدن ادبیات خوب کودك می‌کنند و عده‌ای از ناشرین و مؤلفین نیز بازار داغ بعضی از کتابها رهایشان نمی‌کند.

کودك پیش‌دبستانی به کمك تمام عوامل رشد

فرهنگی ـ اجتماعی جامعه، نیاز خود را به ادبیات فریاد می‌کند. این نیاز چگونه برآورده می‌شود؟ خوب می‌دانیم که هیچ رسانهٔ گروهی والدین و مربیان را برای انتخاب کتاب خوب هدایت نمی‌کند. خود نیز عموماً تجربه‌ای در این خصوص ندارند. پس چه کنیم؟

کودکان معمولاً از سه‌راه به کتاب می‌رسند. یکی دکه‌های روزنامه فروشی و سوپرمارکتها که مملو از کتابهایی با تصاویر غیرهنرمندانه و متن نامناسب، اما فریبنده و کاذب هستند، موضوعات آنها معمولاً از بین کارتونهای تلویزیونی انتخاب می‌شود و تقریباً همگی فاقد هر نوع ارزش ادبیاتی هستند.

راه دوم کتاب فروشیها و لوازم التحریر فروشیها هستند که در گوشه‌ای از کتابفروشی بخشی را هم به کتابهای کودکان اختصاص داده‌اند. این فروشندگان نیز معمولاً هیچ شناختی از ادبیات کودکان ندارند. در نتیجه مجموعه‌ای از رنگ‌آمیزها و الفبا آموزها با کیفیتی بسیار پائین را جمع‌آوری کرده‌اند. همراه با انبوه کتابهای کمك آموزشی که اگر چه گاه کتابهای خوبی نیز در کنار آنها پیدا می‌شود.

راه سومی هم وجود دارد و آن کتابفروشیهای خاص کودکان که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان درصدر آنها قرار گرفته و شاید تنها راه دسترسی به مجموعه‌ای از کتابهای خوب کودکان است. اما آنها نیز از بلای کتابهای نامناسب و بازاری به دلیل مشکلات بازار نشر و تقاضای خریدار فاقد شناخت مصون نمانده‌اند و تعداد آنها نیز در سطح شهر تهران بسیار معدود است. چه رسد به شهرستانها.

نگاهی به ترجمه و تالیف کتابهای کودکان پیش از دبستان

نویسنده کودك پیش‌دبستانی عموماً هیچ شناختی از کودك مورد خطاب خود ندارد. چه آنها که دلسوزانه می‌نویسند و چه آنانکه.... چه آنان که قصه می‌گویند چه شاعری که شعر می‌سراید و چه آنی که علم می‌آموزد و چه آنگاه که بازسازی افسانه را انجام می‌دهد. شاید همه‌گیرترین مشکل در سهل انگاشتن نویسندگی برای کودکان است. بهتر است بگوییم نوشتن برای این سنین کودکان سهل و ممتنع است. در طی سالهای متمادی چاپ کتابهای تالیفی برای کودکان خردسال، به جرات می‌توان گفت تعداد کتابهای کاملاً خوب تالیفی برای این سنین به انگشتان دودست نمی‌رسد. تمام آنچه هم که به عنوان کتاب خوب مطرح می‌شود، خالی از اشکال ادبیاتی نیست.

نکته دیگر در امر تالیف، گرایش شدید نویسندگان ایرانی به آموزش و پند و اندرز است. خالی از تخیل ناب، هنر و تنوع. پیامهای تکراری در متنهای طولانی، کتابهای علمی مملو از غلط علمی، آموزش خشك و بی‌بار ادبیات تالیفی کودکان خردسال را کم‌ارزش و گاه بی‌ارزش می‌کند. (اگر چه استثناهائی هم وجود دارد.) و اما شاعران کودك نیز از این قافله دور نمانده‌اند.

شعر در ادبیات کودك

از شعر کودك تعاریف مشخص و معینی در منابع متعددی آمده است. اما به ندرت شعر مطابق با این تعاریف می‌توان یافت.

کودك شیفتهٔ کلمات موزون و قافیه‌های مناسب است. زود آنرا یاد می‌گیرد، بارها تکرار می‌کند و دیر از خاطر می‌برد.

فرهنگ ما همیشه نزدیکی جدا نشدنی با شعر داشته است. پیوند این دو خصیصه راهی برای سودطلبان نشر کتاب کودك فراهم آورده است. ارائه کتابهایی بصورت منظوم چنان راه افراطی را طی می‌کنند که بسیاری از شاعران پرکار و کم و بیش



توانایی را هم به دام خود چنان اسیر نموده است که مرتکب بدترین فعالیتهای شاعری برای کودکان می‌شوند. جای آن دارد که شاعر کودکان بار دیگر تعمقی نه از سر مشکلات مادی زندگی که از طریق دل سوزاندن برای کودك داشته باشد و راه کسب معاش را در راهی دیگر یابد.

ترجمه در کتابهای پیش از دبستان

خوشبختانه از این بخش، مشکل اولیه یعنی انتخاب اثر برای ترجمه بسیار کم است. اکثر کتابهای ترجمه شده جزء بهترین کتابهای دنیاست. بخصوص در سالهای اخیر نمونه‌های جذاب، هنرمندانه، خلاق و تخیل برانگیزی برای ترجمه انتخاب شده است. اما بی‌اطلاعی مترجم و ناشر و عمدتاً سهل انگاشتن ترجمه و برخورد مادی ناشر باعث می‌شود که این آثار نیز افت کرده و گاه جزء کتابهای نامناسب کودکان قرار می‌گیرد. این مشکلات را به سه دستهٔ زیر می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱ ـ ترجمه غیرسلیس و غیرهنرمندانه. ارائه متن خشك و بی‌روح حتی در متنهای بسیار کوتاه.

۲ ـ بی‌دقتی و کم‌همتی در چاپ کتابها، از کیفیت تصاویر می‌کاهد. تصویر که از عمده‌ترین عوامل جذب کودك و اولین رابط کتاب و خواننده است، در اولین برخورد با تصاویر بی‌رنگ و محو کودك را از خود می‌راند.

۳ ـ دخل و تصرف مترجم و ناشر، با توجه به نبودن ضوابط حقوقی برای ترجمه، هر بلایی که ممکن است بر سر اثر می‌آید و نهایتاً اثری کم‌ارزش و گاه ضدارزش به کودك ارائه می‌شود.

این درد به مراتب بیش از تالیف بد، آزاردهنده است. انتخاب آثاری زیبا از بین شاهکارهای ادبیات کودك و نزول آن به یك اثر بی‌ارزش و گاه بدرا چگونه می‌توان توجیه کرد؟

بالاترین بلائی که برسر آثار ترجمه‌ای آمده و همچنان می‌آید، کتابهایی است بدون متن که نقاش و طراح اصلی کتاب تمام همت خود را به کار برده‌اند تا بدون واسطهٔ کلام با کودك خردسال رابطه برقرار کنند. این نوع کتابها دارای ارزشهای ویژه‌ای هستند که مهمترین آنها ایجاد دقت و تمرکز در کودك، برانگیختن تخیلات آنها و قدرت بخشیدن به قدرت بیان کودك است. مترجم ایرانی نه تنها به خود جرات می‌دهد که برای آنها متن بگذارد، یعنی بجای کودك فکر کند و در واقع به این ترتیب به او بگوید که تو قادر نیستی مانند کودکان آن کشور خودت به نتیجه مطلوب برسی. بگذار من لقمه جویده را دردهانت بگذارم. توهین و بی‌حرمتی به تفکر خلاق کودك کرده و با دست کم گرفتن آنها جای اندیشه‌های متفاوت را می‌گیرد. با متن گذاشتن برای این کتابها نه تنها بی‌حرمتی و توهین به طراح و نقاش کتاب کرده است که تو نتوانستی و ندانستی که کتاب باید اینچنین باشد بلکه بدون احترام به تفکر او هیچ حقوقی نیز برای او در نظر نمی‌گیرد.

با ارائه متن منظوم کار را از این هم خراب‌تر می‌کنند. شاعری که متن علمی یا آموزشی را در قالب شعر بیان می‌دارد، طبیعی است که زمان تنگ آمدن قافیه چه بلایی برسر اثر می‌آورد!

این یکی از بلایایی است که برسر این شاهکارها آمده، اما کار به این جا هم ختم نمی‌شود. بلکه شاعر با برداشتی سطحی و غیردرست از کتاب یك تفکر غلط و ساده اندیشانه از برخی کتابهایی داده است که دارای ظرافتهای بسیار و خلاق بوده است.

در کنار این فجایع هنری ذکر بازنویسی جای هر نوع خرابکاری را بازگذاشته است. معمولاً هیچ ذکری از میزان دخل و تصرف او نیآمده است. حتی گاه نام مصور یا طراح اصلی هم گم شده است. غیب نام ناشر اصلی که اصلی بدیهی است! امید است که با جدی گرفتن این گروه عظیم مخاطب که نه تنها آینده سازند بلکه ادبیات خوب اولین اثرش را برای تمام عمر کودك و ترغیب او به کتابخوانی خواهد داشت، قدمی سازنده داشته باشند و نه تخریب کننده.

محمدمحمدی (نویسنده): ادبیـات حقیقی، خصلت فرازمانی دارد

چرا پرسشی به این گونه مطرح می‌شود؟ آیا طرح این پرسش، زمینهٔ حقیقی دارد؟ خود پرسش، تاریخ بسیار کوتاه ادبیات کودکان را به دو مقطع تاریخی تقسیم می‌کند. آیا این تقسیم‌بندی درست است؟ ظاهرا در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت که ادبیات کودکان در دوران بعداز انقلاب اسلامی ادامه منطقی آن است در دوران پیش از انقلاب. زیرا که تحولات اجتماعی، الزاما تحولات ادبی را در پی ندارد. انقلاب پدیده ای اجتماعی است و هر انقلابی منطق مناسبات خودش را دارد. ادبیات پدیده‌ای هنری است و تحولات در آن نیز منطق مناسبات خودش را دارد.

منطبق کردن منطق مناسبات تحولات اجتماعی با منطق مناسبات ادبیات چندان واقعگرایانه نیست. گفتیم که ظاهرا اما حقیقتش را بخواهید، آنچه در دوران پیش از انقلاب گرایش مسلط در ادبیات کودکان شناخته میشود بیشتر از منطق مناسبات تحولات اجتماعی تاثیرگرفته است تا ادبیات. اگر ادبیات

کودکان پیش از انقلاب ادبیاتی بود که برادبیت Litrariness خویش تاکید می کرد. طرح این پرسش مسخره می نمود چون ادبیات حقیقی، خصلت فرا ـ زمانی دارد و هر نوع تحول اجتماعی را در خود جذب می کند، تا اینکه بخواهد جذب آن شود. متأسفانه به علت اینکه ادبیات کودکان ایران در دوران پیدایشش اسیر منطق مناسبات تحولات اجتماعی شد، از سرشت واقعی خود که همان ادبیت است دور شد.

برای اثبات این گزاره، نیاز است نگاهی به ادبیات کودکان در پیش از انقلاب بیندازیم. ادبیات کودکان در ایران عمر درازی ندارد، از نظر تاریخی می توان آن را به سه دوره تقسیم کرد. دوره پیش از سال چهل، دوره از سال چهل تا سال شصت و دوره از سال شصت تا امروز که البته عوامل متعددی گواهی می‌دهد این دوران تا بلوغ ادبیات کودکان استمرار خواهد داشت.

ما از دوره اول بحث نمی کنیم، در این دوره تسلط ادبیات عامیانه است و حرکتهایی از طرف کسانی چون باغچه بان و نیما و دیگران، دهه چهل، ادبیات کودکان ایران در شکل جدیدش پیدا می شود. گروهی از نویسندگان ایرانی به طرف نوشتن برای کودکان گرایش پیدا می کنند. تأسیس «کانون پرورش فکری» در همین دهه که خودناشی از ضرورت وجودی ادبیات در آموزش و پرورش نوین است، به جذب بیشتر نویسندگان به طرف ادبیات کودکان منجر می شود. اگرچه سیاست کانون در همان دوره هم گرایش به ادبیت ادبیات بود و بیشتر کتابهای ادبی بازمانده از آن دوره متعلق به کانون است، متأسفانه گرایش مسلط در ادبیات کودکان ایرانی محسوب نمی شود. گرایش مسلط در ادبیات کودکان با آرمانگرایی سیاسی پیوند خورده بود. دهه چهل، دهه خیزش دوباره نیروهای اپوزیسیون به مواضع رژیم پهلوی بعداز یأس حاکم از دوره کودتای آمریکایی بیست و هشت مرداد است. مبارزه سیاسی به مبارزه قهرآمیز تبدیل می شود. نیروهای جوان مذهبی و غیر مذهبی به سرعت جذب این شیوه از مبارزه می شوند. فضای بین رژیم وابسته و مردم، فضای خشونت، بی‌اعتمادی و ستیز آشکار است.

چشم انداز یك انقلاب بزرگ، برای آنها که درگیر مبارزه با رژیم هستند، کاملا آشکار است. در چنین فضایی ادبیات و هنر به یکی از ابزارهای مبارزه با رژیم پهلوی تبدیل می شود. برای نمونه، جذابترین شعرها، آن دسته از شعرهاست که اشاره ای هم به فضای سرد و خاموش کمان آرش و زنجیرسلطان دارد.

شعر در ایران پایه‌های استواری دارد، جدای از شعرهای شیکی که بازتابی از منطق مناسبات تحولات اجتماعی هستند. بعضی شعرها این منطق را با گذراندن از فیلترهای زیبایی شناختی عرضه می کنند و بعضاً از ماندگارترین شعرهای روزگار ما می شوند.

در مورد ادبیات کودکان وضع این چنین نیست. ادبیات کودکان نهال نوپایی است که تجربه از روزگار معاصر ندارد. مخاطبانش را نمی‌شناسد و با زبان ادبی هم آشنا نیست. متأسفانه این نهال نوپا خیلی زود به عرصه سیاست کشیده می شود. ابزاری برای انتقال پیامهایی آکنده از رمزهای سیاسی می شود که فقط بزرگسالان توانایی کشف رمز این داستانها را دارند. نویسنده این دوران به این نمی اندیشد که ساختارهای ذهنی و روانی کودك از چه ویژگیهایی برخوردار است. برای رشد به چه چیزهایی نیاز دارد و ظاهرا فقط به این می اندیشد که سیاستمدار کوچولو برای مبارزه با رژیم وابسته تربیت کند.

کسی نیست آنها را متوجه کند که میوه های نارس باغستان ایران، به آفتاب عاطفه، آغوش گرم مادر، بازی و شکم سیر و افسانه‌های لطیف نیاز دارند. در این میان نویسندگان فقط یك چیز را می بینند: شکمهای گرسنه و تضادهای طبقاتی و ارجاع این

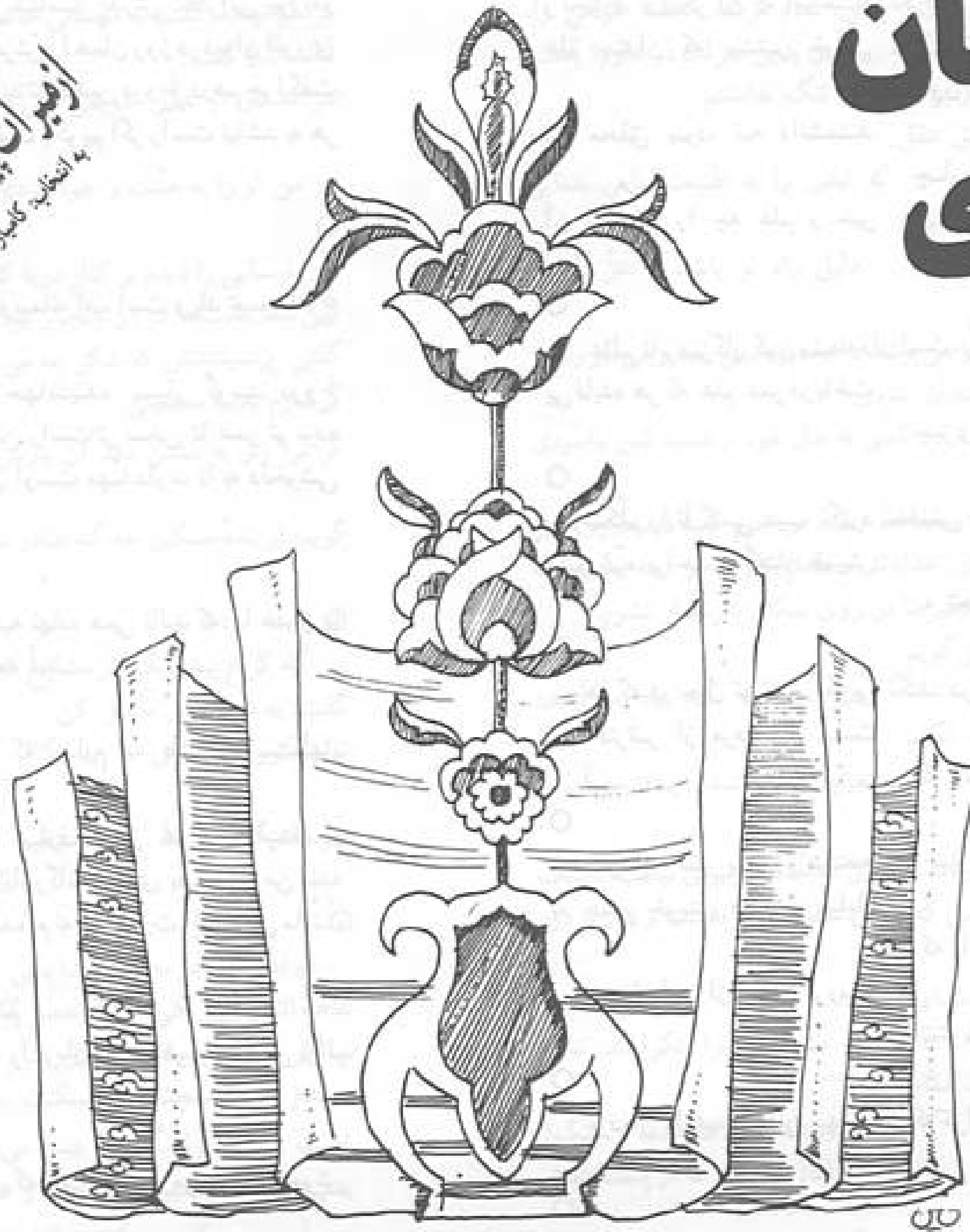


وضع به رژیم حاکم. طبیعی است چنین تفکری، مرزهای ادبیات کودکان را به سرعت محدود و محدودتر می کند، تا جایی که ادبیات کودکان، میان خروارها پیام و شعار رمزی به حالت خفگی می‌رسد. در این دوره، صمدبهرنگی چهرهٔ شاخص ادبیات کودکان ایران است. در این شکی نیست که صمد با استعداد بود و زندگی کوتاهش را وقف کودکان محروم روستاهای آذربایجان کرد. اما صمد خیلی زود به یك اسطوره تبدیل می شود. این اسطوره ازدل ادبیات زاده نشد، بلکه اسطوره‌ای در عرصهٔ سیاست و مبارزه است. ذات اسطوره، فریبندگی آن است. بعداز مرگ صمد همهٔ نویسندگان دلشان می‌خواست مثل صمد اسطوره شوند. بنابر این شروع کردند به تقلید از آثار او، به ویژه «ماهی سیاه کوچولو». اما اسطوره بیشتر از آنکه بخواهد خودش را در شخصیت تکرار کند، در آیین تکرار می کند. نویسندگان آن روزگار متوجه این نبودند، صمد در اثرش غرق شد؛ نویسندگانی بودند که در صمد غرق شدند. بنابراین ادبیات کودکان هنوز استوار نشده، قربانی پذیر شد. سیاست‌زدگی عامل اصلی این وضع بود. تصور کنید چه مقاله‌هایی که در تأویل سیاسی «ماهی سیاه کوچولو» نوشته نشد. بحث بین دو گروه و جریان که یکی معتقد بود «ماهی سیاه کوچولو» از مبارزه مسلحانه مي گوید و دیگری اصرار می کرد که نشانه‌ای از مبارزهٔ توده ای است، اثبات این مدعا است که تنها چیزی که مهم نبود، کودك و داستان کودك بود. آرمانگرایی سیاسی فی‌نفسه کنش مقدسی است. اما آیا درست بود که نهال نوپای ادبیات کودکان را قربانی آرمانهای سیاسی کنیم و ضرورتهای زندگی کودك، همان ضرورتهای زندگی بزرگسالان نیست. ادبیات کودکان ایران از هنگامی به راه درست افتاد که این گزاره را درك کرد و به کار بست. این تحول از سال شصت به بعد آغاز شد، نه از سال پنجاه و هفت که انقلاب پیروز شد. این سه سال را باید دوران سرگشتگی و حیرت نام نهاد. اوضاع تغییر کرده بود. آرمانها رنگ عوض کرده بود. گروهی از نویسندگان به این باور رسیده بودند که به جهان آرمانیشان رسیده‌اند و گروهی دیگر به این نتیجه می‌رسیدند که اساسا نویسنده کودك نبوده اند، اما در این دوازده سال چه به دست آورده ایم. گروهی به دستاوردهای این دوره بسیار خوشبین هستند. این عده عمدتاً کسانی هستند که دستاوردهای ادبیات کودکان را نتیجه تحولات اجتماعی می‌دانند و آن را به زنجیره ای دیگر از دستاوردها مرتبط می کنند. گروهی دیگر هستند که دستاوردهای ادبیات کودکان را در این دوره نتیجهٔ برگشت به خود میدانند؛ یعنی به ادبیت ادبیات. من خودم را به گروه دوم نزدیك می بینم و باور دارم که تکامل ادبیات از درون صورت می گیرد و عوامل بیرونی فقط نقش تسریع و یاکند کننده دارند. ادبیات کودکان ایران پیشرفت کرده است. کسانی که این موضوع را انکار کنند، یا از جریان ادبیات کودکان در ایران آگاهی ندارند و یا خودشان را فریب می‌دهند. این پیشرفت، بیشتر از هر چیزی مدیون خودنویسندگان، استادان و دست اندرکاران ادبیات کودکان است، تا عوامل دیگر، و گرنه همه شاهدند که برای نویسنده اوضاع تغییر نکرده است. نویسنده همچنان به دنبال نان است و نان گریزان از او. تیراژ کتاب نسبت به افزایش جمعیت رشد در خور توجهی نداشته است. نویسندگان با ناشران درگیر هستند و ناشران با اوضاع اقتصادی. کافی است نگاهی به درددل نویسندگان بیندازید که همین روزها که من این سطور را برایتان می نویسم، در مجله غنچه ویژه دومین سمینار ادبیات کودکان درج شده است.

خوشبینی زیاد به دستاوردهای محدود این دوره و طرح این موضوع که ادبیات کودکان ایران به سطح ادبیات جهانی رسیده، عامل خطرناك و تهدیدکننده ای برای موقعیت حقیقی ادبیات کودکان ایران است. این موضوع نویسندگان را راضی به وضع موجود می کند و اگر بیش از این گسترش پیدا کند، قطعاً به واپسگرایی ادبی منجر می شود. راه پیش‌روی ما، هم ژرفا دارد، هم پهنا، هم باید از جنبه کیفی رشد کنیم و هم از جنبهٔ کمّی. جنبهٔ کیفی کار در اختیار نویسنده است وجنبهٔ کمّی کار در اختیار سیاستگزاران فرهنگی جامعه. نیاز است که نویسندگان با خودشان و کودکان جدی‌تر برخورد کنند. دانش ادبی و شناخت‌شناسی کودك را کسب کنند و به کار اندازند. دلشان را به جوایز ادبی که متأسفانه بیشتر اعمال سیاست فرهنگی جانبدار است، خوش نکنند. گذر زمان داور بزرگ آثار ادبی است. سکه ولوح و دیپلم افتخار اثر ادبی نمی‌سازد، اثر ادبی خودش است که خودش را می‌سازد. این حقیقت است که ما بار دیگر وارد بحرانی بزرگ در عرصهٔ نشر کتاب کودك شده‌ایم. تجربهٔ گذشته ثابت می کند که اگر هوشیار باشیم، می‌توانیم از این بحران بهره بگیریم، درحالي که خود بحران فی‌نفسه زیانبار است. بحران نشر با همهٔ زیانباری‌ای که دارد، یك مزیت بزرگ هم دارد و آن هم مانع شدن ارائه آثار شتابزدهٔ نویسندگان است. آثار با ساختار ضعیف را یا حذف می کند، یا وادار به ارتقاء می‌کند. قانون تنازع بقا اگرچه خشن است، اما باعث رشد ادبیات کودکان ایران خواهد شد. از این بحرانها، حرمت به کاغذ و قلم خود را خواهیم آموخت. بهتر است واقع بین باشیم و چشمهایمان را به روی واقعیتهای زشت و زیبا نبندیم.

گلستان سعدی





گلستان شیخ اجلّ سعدی شیرازی، بی تردید یکی از ارجمندترین کتابها به فارسی برای ایرانیان و فارسی‌زبانان و فارسی‌خوانان محسوب می‌شود.

گلستان حاصل تجربه‌های فراوان و متنوّع سعدی است در مقام مردی دنیادیده و پخته و اندیشه‌ور. نیز نشانگر قدرت دید و استعداد وی در کشف نکته‌های دقیق و مردم‌شناسی و معرفت او به فراز و نشیب حیات افراد بشر و احوال و اخلاق نفوس و طبقات مختلف مردم. گلستان از نوع کتابهای اخلاقیِ صِرف نیست بلکه نمایشی است حقیقی و گرم و زنده از دنیا و شگفتی‌های آن. در گلستان انسان با دنیایی سروکار دارد محسوس و واقعی، نه فقط با عالم نگارین و خیال‌آمیز برخی اخلاق‌نویسان که غالباً لمس‌نشدنی است و دور از دسترس؛ از این رو خواننده با واقعیّات گوناگون روبه‌رو می‌شود: تلخ و شیرین، مطبوع و نامطبوع، بخصوص که سعدی به واسطهٔ تجربه‌های فراوان و نکته‌یابی‌های شگفت‌انگیز و تأمّل در احوال و افکار انسان، و قدرت قلم خویش در این نگارگری با هنرمندی و استادی خاصّی از عهده برآمده و برخی از اوضاع اجتماعی عصر او نیز در خلال حکایات کتاب منعکس شده است.

نثر گلستان نثری است آراسته و در عین حال ساده، و علاوه بر این بسیار آهنگین و گوشنواز نیز می‌باشد و قرن‌هاست که ذوق فارسی‌زبانان از آن مترنّم است. موسیقی پاره‌هایی از آن حتّی به موزونی شعر است و بر کشش و گیرایی کتاب می‌افزاید.

این کتاب ارجمند، بارها و بارها به وسیله دانشمندان و ادیبان تصحیح شده و شروح متعددی بر آن نوشته‌اند: محمّد خزائلی، خلیل خطیب رهبر، محمّدعلی فروغی، سعید نفیسی، نوراللهٔ ایران‌پرست، رستم موسی اوغلی علی‌یف، محمّدجواد مشکور و دیگران. امّا یکی از پیراسته‌ترین و مهم‌ترین و بهترین تصحیح‌ها و شروح گلستان به اهتمام مرحوم استاد غلامحسین یوسفی انجام گرفته است. مطلب کوتاهی که در بالا آورده شد، از مقدّمه چاپ اخیر گلستان نوشته و نقل شده است. برگزیده ای که از گلستان نیز از نظر شما می‌گذرد، از تصحیح آن زنده یاد انتخاب شده.

□□□□□

یکی از وزرا پیش ذوالنّون مصری آمد و همّت خواست که روز و شب به خدمت سلطان مشغولم و به خیرش امیدوار و از عقوبتش ترسان. ذوالنّون بگریست و گفت: اگر من خدای را چنان پرستیدمی که تو سلطان را، از جملهٔ صدّیقان بودمی.

گر نبودی امید راحت و رنج
پـای درویش بـر فلك بـودی

ور وزیـر از خدا بتـرسیـدی
همچنان کز مَلِك، مَلَك بـودی

○

شیّادی گیسوان بافت که من علَویم و با قافلهٔ حجاز به شهر دررفت که از حج همی آیم و قصیده‌ای پیش مَلِك برد یعنی خود گفته‌ام. نعمتِ بسیار فرمودش و اکرام کرد. تا یکی از ندیمان مَلِك که در آن سال از سفر

دریا آمده بود گفت: من او را عید اَضحی در بصره دیدم حاجی چگونه باشد؟! دیگری گفت: من او را می‌شناسم. پدرش نصرانی بود در مَلطیه. پسر، عَلَوی چگونه باشد؟ و شعرش را همان روز در دیوانِ انوری یافتند. مَلِك بفرمود تا بزنندش و نفی کنند تا چندین دروغ درهم چرا گفت. گفت: ای مَلِك یك سخن دیگر در خدمت بگویم اگر راست نباشد به هر عقوبت که خواهی سزاوارم.

گفت: بگوی تا چیست. گفت:

غریبی گرت ماست پیش آورد
دوپیمانه آب است و یك چمچه دوغ
گر از بنده لغوی شنیدی ببخش
جهاندیده بسیار گوید دروغ

مَلِك را خنده گرفت، گفت: از این راست‌تر سخن تا عمرِ تو بوده است نگفته‌ای. فرمود تا آنچه مأمول اوست مهیّا دارند تا به دلخوشی برود.

○

درویشی را دیدم سر بر آستانِ کعبه نهاده همی نالید که: یا غفور، یا رحیم! تو دانی که از ظَلوم جَهول چه آید.

عذر تقصیر خدمت آوردم
که ندارم به طاعت استظهار
عاصیان از گناه توبه کنند
عارفان از عبادت استغفار

عابدان جزای طاعت خواهند و بازرگانان بهای بضاعت. من بنده امید آورده ام نه طاعت، به دریوزه آمده ام نه به تجارت. اِصْنَعْ بی ما اَنْتَ اَهْلُهُ

گرکشی ور جرم بخشی روی و سر بر آستانم
بنده را فرمان نباشد، هر چه فرمایی برآنم

○

بر درِ کعبه سایلی دیدم
که همی گفت و می گرستی خوش
می‌نگویم که طاعتم بپذیر
قلم عفو برگناهم کش

○

بزرگی را در محفلی همی ستودند و در اوصافِ جمیلش مبالغه می‌نمودند. سر از جیب تفکّر برآورد و گفت: من آنم که دانم.

کُفِیْتَ اَذیً یا مَنْ یَعُدُّ محاسِنی
عَلانِیَتی هٰذا ولَمْ تَدْرِ ما بَطَنْ

[ای کسی که خوبی‌های مرا برمی شماری از گزند محفوظ باشی. ظاهر حال من این است که تو می‌بینی ولی از باطن من خبر نداری.]

شخصی به چشم عالمیان خوب منظرست
وز خبثِ باطنم سرِ خجلت فتاده پیش
طاووس را به نقش و نگاری که هست خلق
تحسین کنند و او خجل از پای زشت خویش

○

یکی از حکما شنیدم که می‌گفت: هرگز کسی به جهل خویش اقرار نکند مگر آن کس که چون دیگری در سخن باشد همچنان تمام ناگفته، سخن آغاز کند.

سخن را سراست ای خردمند و بُن
میاور سخن در میان سخن
خداوند تدبیر و فرهنگ و هوش
نگوید سخن، تا نبیند خموش

○

دوکس رنج بیهوده بردند و سعیِ بی فایده کردند: یکی آن که اندوخت و نخورد، و دیگر آن که آموخت و نکرد.

علم چندان که بیشتر خوانی
چون عمل درتو نیست نادانی
نه محقق بوَد، نه دانشمند
چارپایی بر او کتابی چند
آن تهی‌مغز را چه علم و خبر
که بر او هیزم است یا دفتر

○

عالم ناپرهیزگار کورِ مشعله‌دار است، یُهْدیٰ به وهُوَ لاٰ یَهْتَدی.

بی‌فایده هر که علم عمر درباخت
چیزی نخرید و زر بینداخت

○

متکلّم را تا کسی عیب نگیرد سخنش صلاح نپذیرد.

مشو غرّه بر حسن گفتارِ خویش
به تحسین نادان و پندار خویش

○

هر که در حال توانایی نکویی نکند، در وقت ناتوانی سختی بیند.

بداخترتر از مردم‌آزار نیست
که روز مصیبت کسش یار نیست

○

کارها به صبر برآید و مُستعجِل به سر درآید.

به چشم خویش دیدم در بیابان
که آهسته سبق برد از شتابان
سمندِ بادپای از تگ فروماند
شتربان همچنان آهسته می‌راند

○

مردمان را عیب نهانی پیدا مکن که مرایشان را رسوا کنی و خود را بی اعتماد.

○

معصیت از هر که در وجود آید ناپسندیده است و از علما ناخوب‌تر که علم سلاحِ جنگ شیطان است و خداوند سلاح را چون به اسیری برند شرمساری بیشتر برد.

عام نادان پریشان روزگار
به زدانشمند ناپرهیزگار
کان به نابینایی از راه اوفتاد
وین دو چشمش بود و در چاه اوفتاد

○

حسود از نعمتِ حقّ بخیل است و بندهٔ بی گناه را دشمن دارد.

مردکی خشك‌مغز را دیدم
رفته در پوستینِ صاحبِ جاه
گفتم: ای خواجه، گر تو بدبختی
مردم نیکبخت را چه گناه؟

○

اَلا تا نخواهی بلا بر حسود
که آن بخت‌برگشته خود در بلاست
چه حاجت که با وی کنی دشمنی
که وی را چنان دشمن اندر قفاست

○

خلاف راهِ صواب است و عکس رای اولوالالباب دارو به گمان خوردن و راهِ نادیده بی‌کاروان رفتن. امام مرشد **محمّد غزّالی** را، رحمة‌الله علیه، پرسیدند که چگونه رسیدی بدین منزلت در علوم؟ گفت: بدان که هر چه ندانستم از پرسیدن آن ننگ نداشتم.

امید عافیت آنگه بوَد موافق عقل
که نبض را به طبیعت‌شناس بنمایی
بپرس هرچه ندانی که ذلّ پرسیدن
دلیل راهِ تو باشد به عزّ دانایی

○

خداوند تعالی می بیند و می‌پوشد و همسایه نمی‌بیند و می خروشد.

نَعوذُ بِالله، اگر خلق غیب‌دان بودی
کسی به حال خود از دست کس نیاسودی

○

عبدالقادر گیلانی را، رحمة‌الله علیه، در حرم کعبه دیدند روی بر حَصْبا نهاده همی گفت: ای خداوند ببخشای! وگر هر آینه مستوجبِ عقوبتم در قیامتم نابینا برانگیز تا در روی نیکان شرمسار نشوم.

روی بر خاکِ عجز، می گویم
هر سحرگه که باد می‌آید:
ای که هرگز فرامُشت نکنم
هیچت از بنده یاد می‌آید؟

○

دزدی به خانهٔ پارسایی درآمد. چندان که جُست چیزی نیافت. دلتنگ شد. پارسا را خبر شد. گلیمی که در آن خفته بود برداشت و در راهِ دزد انداخت تا محروم نشود.

شنیدم که مردان راه خدای
دل دشمنان را نکردند تنگ
تو را کی میسّر شود این مقام
که با دوستانت خلاف است و جنگ؟

مودّت اهل صفا، چه در روی و چه در قفا؛ نه چنان که از پَسَت عیب گیرند و پیشت بیش میرند.

در برابر، چو گوسفندِ سلیم
در قفا همچو گرگ مردم‌خوار

○

هرکه عیب دگران پیش تو آورد و شمرد
بی گمان عیب تو پیش دگران خواهد برد.

○

یکی از صاحبدلان زورآزمایی را دید بهم برآمده و در خشم شده و کف بر دماغ آورده. گفت: این را چه شده است؟ گفتند: فلان دشنامش داد. گفت: این فرومایه هزار من سنگ برمی‌دارد و طاقتِ سخنی نمی آرد!

لافِ سرپنجگی و دعوی مردی بگذار
عاجزنفسِ فرومایه، چه مردی، چه زنی
گرت از دست برآید، دهنی شیرین کن
مردی آن نیست که مشتی بزنی بر دهنی

○

اگر خود بردَرَد پیشانیِ پیل
نه مرد است آن که در وی مردمی نیست
بنی‌آدم سرشت از خاک دارند
اگر خاکی نباشد، آدمی نیست

○

حاتم طایی را گفتند: از تو بزرگ‌همّت‌تر در جهان دیده‌ای یا شنیده‌ای؟ گفت: بلی، یك روز چهل شتر قربان کرده بودم امرای عرب را و خود به گوشهٔ صحرا به حاجتی بیرون رفتم. خارکنی را دیدم پُشته فراهم نهاده. گفتم: به مهمانی حاتم چرا نروی که خلقی بر سماطِ او گرد آمده‌اند؟ گفت:

هر که نان از عمل خویش خورَد
منّتِ حاتم طایی نبرد

من او را به همّت و جوانمردی از خود برتر دیدم.

○

پارسایی را دیدم بر کنارِ دریا که زخم پلنگ داشت و به هیچ دارو به نمی شد. مدّت‌ها در آن رنجور بود و شکرِ خدای، عزّوجلّ، علی الدّوام گفتی. پرسیدندش که شکرِ چه می گویی؟ گفت: شکرِ آن که به مصیبتی گرفتارم نه به معصیتی.

گر مرا زار به کشتن دهد آن یارعزیز
تا نگویی که در آن دمِ غمِ جانم باشد
گویم: از بندهٔ مسکین چه گنه صادر شد
که دل‌آزرده شد از من؟ غمِ آنم باشد

○

گله کردم پیش یکی از مشایخ که فلان به فسادِ من گواهی داده است. گفت: به صلاحش خجل کن.

تو نیکوروش باش تا بدسگال
به نقص تو گفتن نیابد مجال
چو آهنگِ بربط بوَد مستقیم
کی از دست مطرب خورَد گوشمال؟

○

دو امیرزاده در مصر بودند: یکی علم آموخت و آن دگر مال اندوخت. عاقبة‌الامر این یکی علّامه عصر گشت و آن دگر عزیزِ مصر شد. باری توانگر به چشمِ حقارت در درویش فقیه نظر کرد و گفت: من به سلطنت رسیدم و این همچنان در مسکنت بمانده است. گفت: ای برادر، شکرِ نعمتِ باری، عزّاسْمُهُ، مرا بیش می باید کرد که میراثِ پیغمبران یافتم یعنی علم، و تو میراثِ فرعون و هامان یعنی مُلکِ مصر

من آن مورم که در پایم بمالند
نه زنبورم که از دستم بنالند
کجا خود شکرِ این نعمت گزارم
که زورِ مردم‌آزاری ندارم؟

مأخذ: گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۸.

حدیث عاشقی...

مرا پرسی که چونی؟ چونم ای دوست
جگر پردرد و دل پرخونم ای دوست
حدیث عاشقی برمن رها کن
تو لیلی شو که من مجنونم ای دوست
به فریادم زتو هر روز فریاد
از این فریاد روزافزونم ای دوست
شنیدم عاشقان را می‌نوازی
مگر من زان میان بیرونم ای دوست؟
نگفتی گر بیفتی گیرمت دست
از این افتاده‌تر کاکنونم ای دوست
غزلهای نظامی بر تو خوانم
نگیرد در تو هیچ افسونم ای دوست

نظامی گنجوی

نخستین روزنامه در ایران

● پیروز مجتهد زاده



این که کدام یك از روزنامه های اواسط دوران قاجار را باید نخستین روزنامه در ایران شناخت، درخور گفت و گو است. لرد جرج کرزن انگلیسی که از خبرنگاری روزنامهٔ تایمز به وزارت خارجهٔ بریتانیا در دهه ۱۹۱۰ رسید و سالهایی را در این فاصله (در دههٔ ۱۸۹۰) در خدمت دیپلماسی بریتانیا درایران گذراند، آثاری در بارهٔ تاریخ و سیاست در ایران منتشر کرد که از آن میان کتاب «ایران و مسألهٔ ایران» از همه مشهورتر است و مکرّر مورد استفادهٔ تاریخ نویسان ایرانی و غیرایرانی قرار گرفته است. در این کتاب که در سرآغاز قرن بیستم در لندن چاپ شد و برگردان فارسی آن در ایران منتشر شده است، وی به اتکای اسناد وزارت خارجهٔ بریتانیا مدعی می شود که:

«در سال ۱۸۵۰ و در زمامداری امیر نظام[۱] نامدار، میرزاتقی خان که چندبار ذکرخیرش را به میان آوردم، اوّلین روزنامهٔ فارسی را اساس و تحریر آن را به دست یك نفر انگلیسی داد[۲]».

دکتر هما ناطق، در کتاب «ایران در راه یابی فرهنگی» اشاره می کند که منظور کرزن از نخستین روزنامهٔ فارسی «وقایع اتفاقیه» و مشارکت «برجیس»[۳] بوده و این نظر را خطا دانسته است. وی می نویسد:

«به خطا نوشت و بی شك خود می دانست که خطاست. زیرا، کرزن دوره محمدشاهی را تجربه کرد و بی شك تصویر نخستین روزنامه ایران را که در سال ۱۸۳۹ در نشریات فرنگی و درمجله «انجمن آسیائی انگلیس» منتشر شد، دیده بود. یا دستکم وصفش را از دیگران شنیده بود[۴]».

بدون تردید کرزن، از راه مطالعه، دورهٔ محمّد شاهی را تجربه کرده و از وجود روزنامهٔ وقایع اتفاقیه نیز باخبر بود. ولی بعید به نظر می رسد که منظور او از «نخستین روزنامهٔ ایرانی که درحدود سال ۱۸۵۰ منتشر شده» وقایع اتفاقیه باشد. چرا که در سال ۱۸۵۱ به همت میرزاتقی خان امیرکبیر





«روزنامچه اخبار دارالخلافه طهران» به صورت هفته‌ای یك بار انتشارش را آغاز کرد و منظور کرزن، به احتمال قوی، همین روزنامه بود. هما ناطق در نوشته های خود اشاره می کند که:

«امروز می‌دانیم که نخستین روزنامه فارسی نه به عصر امیرکبیر بلکه به زمانه میرزا آقاسی و در سال ۱۸۳۶ بنا نهاده شد. مبلغان امریکائی از جمله پرکینس که در سال ۱۸۳۴ به ایران آمدند از آن روزنامه سخن گفتند. نیز سیاحان اروپایی ـ مانند «ویل براهام»... و مورخ فرانسوی «ادموند دوتامپل»... به این امر اشاره کرده‌اند. وانگهی کرزن خود این مدونات را نام برده است. پس چگونه می‌توان پذیرفت که از برپائی آن روزنامه، آنهم طی چندین سال بی‌خبر مانده باشد؟[۵]...
آن روزنامه سنگی دوران محمدشاهی، اسم و رسم نداشت. در ۴ برگ انتشار می‌یافت. حاوی «اخبار ممالك شرقیه و غربیه» بود...»[۶].

در جای دیگر نیز یادآوری میکند؛

«اما روزنامهٔ دیگری هم به ایران می‌رسید که برخی اخبار جدی را گویا از روی آن برمی‌داشتند...
افزون برآن نشریه، در دوره محمدشاه بنای چاپخانه‌های سنگی را نهادند. چاپخانه تهران در ۱۸۳۶ به راه افتاد که «اخبار شرقیه» را هم بیرون داد»[۷].

به این ترتیب و با توجه به اینکه روزنامه دوران محمدشاه قاجار اسم و رسمی نداشت و دیگر روزنامه‌ها، یا به گونه خصوصی و در یکی دو برگ درآمده و یا از خارج به ایران می‌رسیدند، می توان

هفته نامهٔ «روزنامچه اخبار دارالخلافه طهران» را که مورد اشاره کرزن است، نخستین روزنامهٔ رسمی یا دولتی ایران نامید که به ابتکار نخست‌وزیر وقت، میرزا تقی خان امیرکبیر و زیر نظر مستر برجیس انگلیسی در تهران انتشار یافت و کرزن هم چندان خطا نگفته بود.

مقدمه‌ای که در صفحه نخستین این نشریه «روزنامچه اخبار دارالخلافه طهران» آمده است هدف انتشار آن را چنین شرح می‌دهد:

«از آنجا که همت حضرت اقدس شاهنشاهی مصروف بر تربیت اهل ایران و استحضار و آگاهی آنها از امورات داخله و وقایع خارجه است لهذا قرار شد که هفته بهفته احکام همایون و اخبار داخله مملکتی و غیره را که در دول دیگر گازت[8] مینامند در دارالطباعه دولتی زده شود و بکل شهرهای ایران منتشر گردد که اهالی ممالك ایران نیز در هر هفته از احکام دارالخلافه مبارکه و غیره اطلاع حاصل نمایند و از جمله محسنات این گازت یکی آنکه سبب دانائی و بینائی اهالی این دولت علیه است دیگر اینکه اخبار کاذبه اراجیف که گاهی برخلاف احکام دیوانی و حقیقت حال در بعضی از شهرها و سرحدات ایران بیش از این باعث اشتباه عوام این مملکت میشد بعد از این بواسطه روزنامچه موقوف خواهد شد و بدین سبب لازم است که کل امنای دولت ایران و حکام ولایات و صاحب منصبان معتبر و رعایای صادق این دولت این روزنامها را داشته باشند و برحسب قرارداد فوق در یوم جمعه پنجم شهر ربیع الثانی ایت ایل سنه ۱۲۶۷ باین کار شروع شد و مباشران این روزنامها بهرکس که طالب باشد هفته بهفته خواهد رساند».

از همین گفتار می توان این نتیجه را گرفت که برای نخستین بار از سوی دولت ایران روزنامه‌ای بنا نهاده شد تا از انتشار اخبار نادرست و شایعات ناخوشایند جلوگیری شود و اخبار رویدادها آنگونه به آگاهی مردم رسد که **خواستهٔ دولت** باشد. همین موضوع خود گویای آن است که نشریهٔ **«روزنامچه اخبار دارالخلافه طهران»** نخستین روزنامه رسمی یا دولتی ایران بود که در این کشور منتشر شد.

اخیرا که به دنبال مطالعهٔ مسائل مربوط به مرزهای خاوری ایران و چگونگی زمامداری **میرزا نصرالله خان اعتمادالدوله معروف به صدراعظم نوری** سرگرم بررسی اسناد وزارت خارجهٔ بریتانیا بودم، به گزارشی از سفارت بریتانیا در تهران به وزارت خارجه آن کشور برخوردم که نسخه‌ای از نخستین شمارهٔ این نخستین روزنامهٔ دولتی ایران را ضمیمه داشت. از این گزارش و از این نخستین شماره روزنامهٔ یاد شده عکسبرداری کرده و برای استفادهٔ پژوهشگران ایرانی در مسائل تاریخی ایران ارائه می‌دارم. در گزارش سفارت انگلیس در تهران آمده است:

«از تهران ـ دهم فوریه ۱۸۵۱ ـ شماره ۲۱ به عالی جناب وایکانت پالمرستون جی.ای.بی.

لردمن

هدف امیر نظام برای بهبود اوضاع، و تصمیم او در زمینه تقلید از وسایل مورداستفاده در اروپا وی را برآن داشته است که روزنامه‌ای را بنا نهد که قرار است به گونه هفتگی منتشر گردد هدف واقعی او این است که نظرهای شخصی خودش را منتشر کند و رویدادهایی را در ایران رنگ و روغن دهد که با نظرات خود وی تطبیق نماید. این روزنامه زیرنظر یك تن انگلیسی به نام مستر برجیس اداره می شود که در گذشته یك بازرگان بود... افتخار دارم، عالی جنابا، که نوکر صدیق شما باشم. امضاء»[9].

در دنبالهٔ این گزارش، سفارت انگلیس جزئیات روزنامه را شرح می‌دهد و از بهای آن، شماره صفحه‌ها و دیگر مشخصات روزنامه سخن به میان می آورد که نیازی به تکرار نیست. چرا که عکس همهٔ صفحه‌های نخستین شمارهٔ این نخستین روزنامه رسمی ایران را در اینجا ضمیمه می کنم[10].

یادداشت‌ها

۱ ـ منظور همان میرزا تقی خان امیرکبیر است که در زمان خود «امیرنظام» خوانده می‌شد.

۲ ـ کرزن، لرد جرج «ایران و قضیه ایران»، ترجمه وحید مازندرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۹، جلد نخستین، صفحه ۶۰۷

۳ ـ ناطق، هما «ایران در راه یابی فرهنگی ۱۸۴۸ ـ ۱۸۳۴»، مرکز چاپ و نشر پیام، لندن ۱۹۸۸ ـ صفحه ۲۳۸

۴ ـ همان منبع، همان صفحه

۵ ـ همان منبع، صفحه ۲۳۸

۶ ـ همان منبع، صفحه ۲۳۹

۷ ـ همان منبع، صفحه ۲۳۹

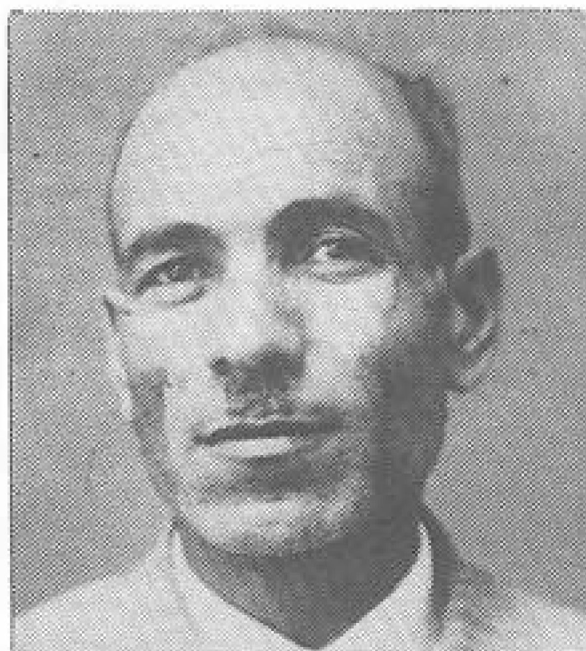
۸ ـ Gazette

۹ ـ Fo 60/158 - xc/11123, P.92

۱۰ ـ یکی از خواندنی‌ترین مطالب این نخستین روزنامه ایرانی مربوط به هجوم مردم ـ برای استخراج طلا ـ به ایالت کالیفرنیای آمریکا است که در بخش «احوالات متفرقه» آمده است. ایالت کالیفرنیای آمریکا در این داستان به صورت «کلی فارنیای ینکی دنیای شمالی» نوشته شده است.

● گفتگو با استادان هنرمند: علی کریمی، علی مطیع و علی تجویدی دربارهٔ زندگی و سبک استاد هادی تجویدی

استاد هادی تجویدی؛ حلقهٔ اتّصال هنر نگارگری سنّتی به نسل امروز



● مرضیهٔ پروهان

دیدار استادعلی تجویدی و تماشای تابلو ناتمام «یوسف و یعقوب» که به تلخی امّا با شکوه تمام، درکنار تصاویر و یاد و یادگارهایی از هادی خان تجویدی در قابی زیبا قرار گرفته بود، انگیزه‌ای به دست داد تا با مروری برزندگی و آثار این استاد برجستهٔ هنرنگارگری، یاد او را گرامی بداریم.

هادی تجویدی هنرمندی برجسته و توانا بود. همهٔ بزرگان هنر نگارگری سنتی ایران، بالاتفاق از او به عنوان هنرمندی بزرگ یاد می‌کنند. او از محضر استادان بزرگی چون **آقا محمد ابراهیم نقاش، حاج میرزا امامی، میرزا احمد نقّاش باشی و کمال الملک** بهره برد و با تجربه اندوزیها و کنکاشهای بسیار، به زودی به عنوان یکی از چهره‌های شاخص هنر نگارگری سنتی درآمد.

تجویدی در خلوتِ هنرمندانهٔ خود زیست و خیلی زود، سر در نقاب خاك کشید. از این رو، شخصیّت و نقش و نشان هنری و نظریات او و دربارهٔ «مینیاتور» ناشناخته ماند و جز چند شرح کوتاه و مختصری از زندگی و سلوك نقاش، مطلب چندانی دربارهٔ این هنرمند ارزشمند یافت نمی‌شود.

استاد هادی تجویدی، از جمله چهره‌های شاخص هنر نگارگری (مینیاتور) ایران در نیم قرن اخیر است. تعیین جایگاهِ راستین این استاد گرانقدر که او را می‌توان حلقهٔ اتصال سنتهای دیرین هنرنگارگری به نسل امروز دانست، کار آسانی نیست؛ با آنکه فروتنی و انزواطلبی او ازسویی و درگذشت او در سنین جوانی از سوی دیگر، تا حدود زیادی شخصیّت و اعتبار هنری وی را در سایهٔ ابهام نگاه داشته است، اما با این همه، استادان هنرنگارگري امروز بر نقش ارزندهٔ او در حفظ و اشاعهٔ این هنر ملی تأکید دارند.

برای تجلیل از شأن و اعتبار هنری **هادی خان تجویدی**، نزد استاد **علی کریمی** و استاد **علی مطیع**، از شاگردان برجسته او، و نیز فرزند هنرمندش **علی تجویدی** رفتیم و با آنها گفتگو کردیم.

در آغاز استاد علی کریمی ـ این استاد امروز ـ از استاد دیروز خود سخن می گوید:

□ استاد کریمی! به دوران آموزش مینیاتور برگردیم، به اولین روزهای آشنایی‌تان با هادی‌خان تجویدی. می‌توانید فضای آن دوران را برای ما تصویر کنید؟

■ من اولین نفری بودم که در رشته مینیاتور و تذهیب ثبت نام کردم. فرصت مغتنمی بود و چون من تنها شاگرد کلاس بودم؛ هادی خان ، بیشتر وقت خود را صرف آموزش من می کرد. چند ماه بعد (چیزی حدود ۶ـ۷ ماه)، سر وکلهٔ **زاویه** و **مقیمی** هم پیدا شد و کلاس شکل جدّی تری به خود گرفت.

□ آقای علی مطیع هم جزء شاگردان کلاس بودند؟

■ نه، مطیع چهار سال بعد آمد...

□ و ظاهراً مدتی هم از شما تعلیم گرفته‌اند.

■ عجب! این را شما از کجا می‌دانید؟!

□ تعجبی ندارد استاد! از خود ایشان شنیدیم: به همین سادگی!

■ از قول من از ایشان تشکر کنید. حق شناسی او جداً مرا متأثر کرد. آخر، سنت حق شناسی مدتهاست از میان بسیاري از ما اهل هنر رخت بربسته است. عزیزان من! سنتهای اخلاقی را از یاد نبرید!

□ به شیوه تدریسِ هادی خانِ بپردازیم. بیشتر تأکید من، روی شیوهٔ تدریس سنتی هنرنگارگری است...

■ هادی خان ابتدا طراحی با مداد را آموزش می‌داد و روی طراحی، تأکید خاصی داشت. وقتی هنرجو پخته‌تر می‌شد، طراحی صورت را تعلیم می‌داد. بعد مدلهای قدیمی را با علاقه‌مندی برای ما تهیه می کرد و می آورد و از ما می‌خواست آن را در اندازه‌های بزرگتر نقّاشی کنیم. سرانجام، نوبت طراحی آثار **رضا عباسی** و **کمال‌الدین بهزاد** می‌رسید. به این ترتیب، سال اوّل، اختصاص به طراحی داشت و سال بعد، از ما می‌خواست از تخیّل خود الهام بگیریم.

□ چه موقع اجازهٔ کاربرد رنگ را به شما دادند؟

■ از سال دوّم اجازه کار با رنگ را به شاگردان می‌داد و در سال سوّم، مسئولان مدرسه مسابقه‌ای ترتیب می‌دادند وجشن مفصّلی برپا می کردند و فارغ التحصیلان مدارکشان را می گرفتند. کسانی که مایل به ادامهٔ تحصیل بودند، می‌توانستند در دورهٔ لیسانس که چهار سال بود، شرکت کنند.

□ ظاهراً در آن زمان، برای انتخاب و گزینش استادان نیز آزمون و معیارهای سختی وجود داشته است. آیا از نحوهٔ انتخاب هادی‌خان تجویدی اطلاعی دارید؟

■ می‌دانید که در کنار **مدرسهٔ صنایع مستظرفه**، مدرسه‌ای بود به نام صنایع قدیمه که تازه تأسیس شده بود و برای آنکه چهره‌های شاخصی برای آموزش انتخاب کنند، مسابقه‌ای برگزار می‌کردند. از جملهٔ این مسابقات، یکی هم مسابقه انتخاب بهترین مینیاتوریستها بود. از شرکت کنندگان خواسته شده بود که مینیاتوری به سبک دوران «صفویه» بسازند. نقاشان از شهرهای مختلف در این مسابقه شرکت کردند. در نتیجه، **هادی‌خان تجویدی** به عنوان نفر اوّل مسابقه و **حسین بهزاد** به عنوان نفر دوّم برگزیده شدند و به این ترتیب، هادی خان تجویدی به عنوان استاد **مدرسهٔ صنایع قدیمه** منصوب شد.

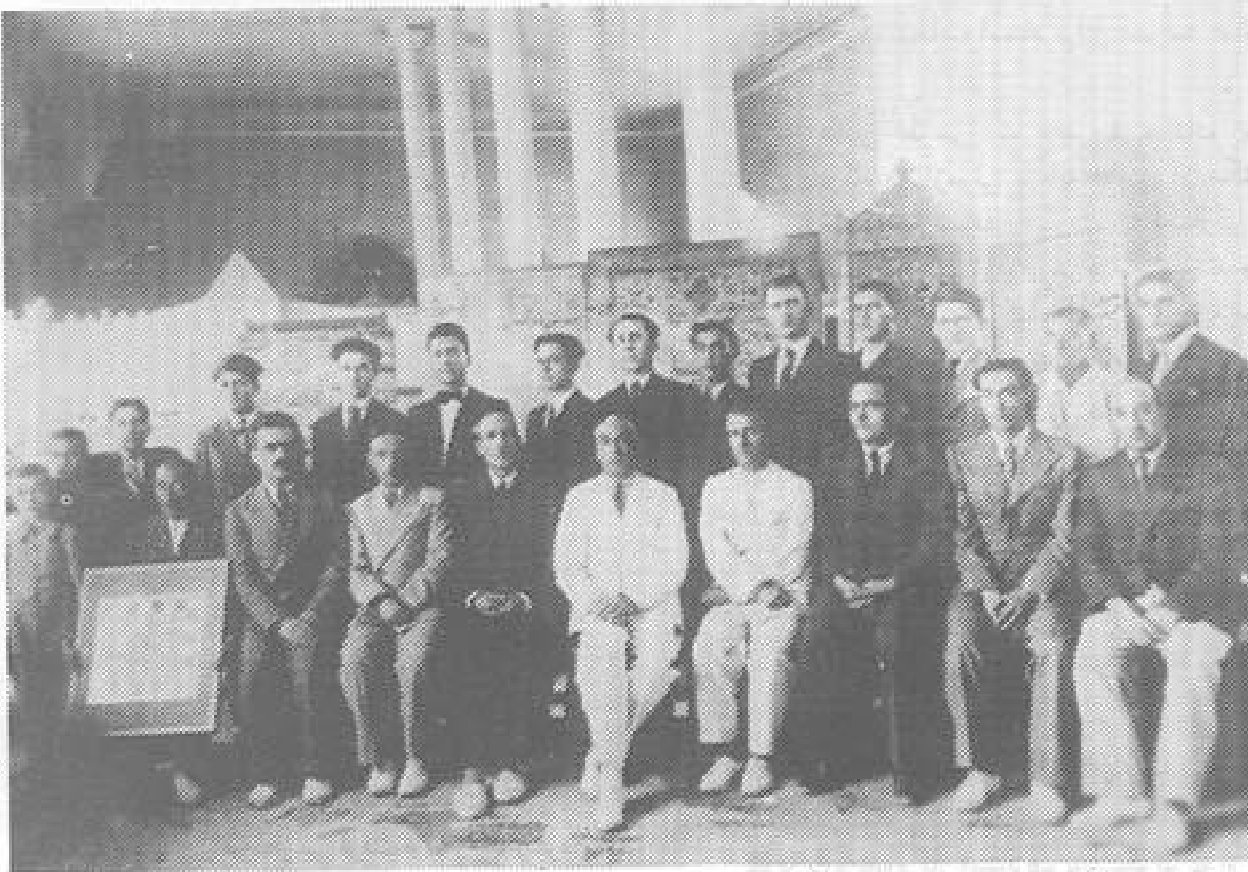
□ سبک هادی‌خان را چگونه ارزیابی می کنید؟

■ هادی خان، در زمان خودش، سرآمد همگان بود و آثار او را می‌توان به جرأت در شمار برجسته‌ترین آثار مینیاتور در دوران معاصر دانست. او حلقهٔ رابط میان ما و گذشتگان بود و از این حیث، باید نقش او را بسیار با اهمیت تلقی کرد.

آثار او از اصالت و اعتبار ویژه‌ای برخوردار است. می‌دانید که او بیشتر متأثر از مینیاتوریستهای عصر صفوی است. او برای آناتومی اهمیت فراوانی قائل بود و با توجه به اینکه من در کاربرد اصول آناتومی خیلی حساس و دقیق بودم، همیشه مرا تشویق می کرد.

□ به نظر شما شاخصترین نمونه‌های آثار هادی تجویدی کدام است؟

■ بهترین تابلوی او **«فردوسی و سلطان محمود»** است. این تابلو یك مینیاتور معیار، یا به تعبیری یك اثر



تمام عیار است. در این اثر، پرسپکتیو خیالی به خوبی رعایت شده و چهره‌ها در نهایت استادی با به کارگیری شیوهٔ «پرداز» طراحی شده‌اند. نحوهٔ طراحی لباسها بسیار چشمگیر است. رنگامیزی و قلم گیری در حد عالی است و به طور خلاصه، باید آن را نمونهٔ اعلای هنر میناتور در دوران معاصر دانست.

□ **سیر کلی آثار شما نشان می‌دهد که شیوهٔ کار خود را تغییر داده‌اید و از شیوهٔ سنتی فاصله گرفته‌اید؛ به طوری که در کارهای اخیرتان، تغییراتی اساسی در فرم و فضاسازی دیده می‌شود و این درحالی است که آثار گذشتهٔ شما بیشتر متناسب با سبک و سیاق هادی خان تجویدی و درواقع متأثر از شیوهٔ اوست.**

■ یادم نمی‌رود که در آن روزها، **هادی خان تجویدی** می‌گفت: فلانی! وقتی به مرحلهٔ پختگی رسیدی، سعی کن تا حد امکان از تکرار و تقلید برحذر باشی. من با وجود آنکه در اساس کار، به سبک استاد **هادی تجویدی** وفادارم، اما همواره سعی کرده‌ام توصیهٔ ارزشمند او را به کار ببندم. قطعاً می‌دانید که بخشی از آثار من در حوزهٔ مکاتب قدیم مینیاتور است. یعنی من به خوبی با سبکهای قدیم آشنایی دارم. امّا در مرحله‌ای به این نتیجه رسیدم که تغییراتی در شیوهٔ طراحی مینیاتور بدهم و به عبارتی، مینیاتور را با مقتضیات زمانه هماهنگ کنم. این است که می‌بینید به مضامین اجتماعی رو آورده‌ام و کوشیده‌ام که آثارم، حتی‌المقدور آیینهٔ حوادث زمان ما باشد. یادم می‌آید، عدّه‌ای از هنرشناسان و یا خریداران آثار مینیاتور به من مراجعه می‌کردند و می‌گفتند: فلان قدر می‌دهیم که آثار «کهنه نما» بکشی! در واقع، با معیارهای کاسبکارانه به سراغ من می‌آمدند. غافل از آنکه من در عوالم دیگری سیر می‌کردم. با خود می‌گفتم: ما کجاییم در این بحر تفکر، تو کجایی؟! هدف من همیشه آن بوده که واقعیتهای زمانه را در آثارم نشان دهم. شما اگر به آثار گذشتگان نگاه کنید، می‌بینید که هردوره، سبک خاص خودش را دارد. سبک سلجوقی، مکتب هرات، سبک تبریز و قزوین، هر کدام معّرف دوران خاص خودشان هستند. ما هم باید سعی کنیم که سبک ویژهٔ خودمان را ارائه دهیم. تقلید و تکرار ما را به جایی نمی‌رساند.

□ **بجاست در پایان این گفت و شنود، خاطرات خود را مرور کنید و تصویری از زندگی و نحوهٔ سلوك هادی خان تجویدی به دست دهید.**

■ یادم می‌آید، بعد از ظهرها بعد از تعطیلی مدرسه، به منزل ایشان می‌رفتم. بچه‌ها، علی و محمد و اکبر، در اتاق دیگر مشغول بازی بودند. علی، پسر بزرگتر استاد، از همه پرسروصداتر بود. یکجا بند نمی‌شد، مدام به اتاق کار پدر سر می‌کشید و به گفت و گوی ما گوش می‌کرد. وسائل نقاشی را برمی‌داشت و خلاصه خیلی بازیگوش و به اصطلاح، شیطان بود. هرگز یادم نمی‌رود یك روز به اتفاق محمد و اکبر، به اتاق ما آمدند و یواشکی مدادی در دست گرفتند که مثلا نقاشی کنند. خدا روز بد ندهد! هادی خان با عصبانیت سرشان داد کشید و قلمها را از دستشان گرفت و با توپ و تشر آنها را از اتاق بیرون کرد. بعد علی یا اکبر را صدا کرد و گفت: خدا را شاهد می‌گیرم که اگر این بار قلم به دست بگیرید، قلمهایتان را خواهم شکست!

□ **ظاهراً این قلم از آن قلمها نبود!!**

■ بله. می‌گفت قلم دستتان را می‌شکنم!

□ **حکایت عجیبی است!**

■ و عبرت آموز...

□ **با این همه، توصیهٔ پدر کارساز واقع نشد. هرسه پسر به راه هنر رفتند. اکبر و محمد به مینیاتور روی آوردند و علی، راه موسیقی را در پیش گرفت.**

■ چند سال پیش از فوت هادی خان، من به عنوان رئیس مدرسه انتخاب شدم. یك روز خانم تجویدی (همسر مرحوم هادی خان) به اتفاق محمد و اکبر نزد من آمد و گفت اینها (محمد و اکبر) جز نقاشی کار دیگری نمی‌توانند بکنند، یا به کار دیگری علاقه ندارند. می‌خواهند با اصول نقاشی آشنا شوند. گفتم: مگر یادتان رفته که هادی خان چه توصیه‌ای داشتند؟ گفت: بله، ولی من مایلم که آنها راه پدرشان را دنبال کنند. به این ترتیب، آموزش آنها را شروع کردم. محمد نقاش خوبی شد؛ اما متاسفانه به دلیل پذیرفتن کارهای سفارشی، بیشتر به کارهای تبلیغاتی روی آورده و اکبر هم در پاریس زندگی می‌کند و می‌دانم که نقاش قابلی است.

آخرین تصویری که از هادی خان در ذهن دارم، به دوران بیماریش مربوط می‌شود. او بیمار شده بود و حال روحیش هیچ خوب نبود. طاهرزاده، رئیس وقت مدرسه، فکر می‌کرد که هادی خان، بیماریش را دستاویزی برای نرفتن به مدرسه قرار داده است. من به دیدارش رفتم. با آن که حال خوشی نداشت، تابلو «یوسف و یعقوب» را مقابلش گذاشته بود و به آن نگاه می‌کرد. ابداً فکر نمی‌کردم که از این بیماری جان به در نبرد. اما متاسفانه، چند روز بعد خبر درگذشت او را شنیدم. آخرین اثر ناتمام او «یوسف و یعقوب»، یادگار ارزندهٔ آن روزهاست که هنوز نزد آقای علی تجویدی (پسر بزرگ هادی خان) باقی است.

□ **استاد مطیع! چطور شد که به کلاس استادهادی تجویدی راه یافتید؟ اگر ممکن است، تصویری از نخستین دیدار خود از استاد و کلاس درس او بیان کنید.**

■ خوب یادم است که روزدوم اسفندماه ۱۳۱۱، با معرفی یکی از آشنایان که هنرجوی **مدرسهٔ کمال الملك** بود، به **مدرسهٔ صنایع قدیمه** رفتم. آن روز، ااستاد هادی تجویدی، طرحی را که بارنگ اُخرایی ترسیم شده بود، همراه با مداد و کاغذ و پاك کن به من داد و از من خواست تا همان طرح را نقاشی کنم. آن طرح را نقاشی کردم و به او نشان دادم؛ با تعجب نقاشی مرا برانداز کرد. دست مرا گرفت و نزد رئیس مدرسه برد و گفت که این بچه استعداد بسیاری در نقاشی دارد و بدین ترتیب بود که من از همان روز اول به نقاشی پرداختم.

□ **یعنی واقعاً از همان آغاز اجازه دادند کار نقاشی را شروع کنید؟ بی هیچ زمینه‌ای؟**

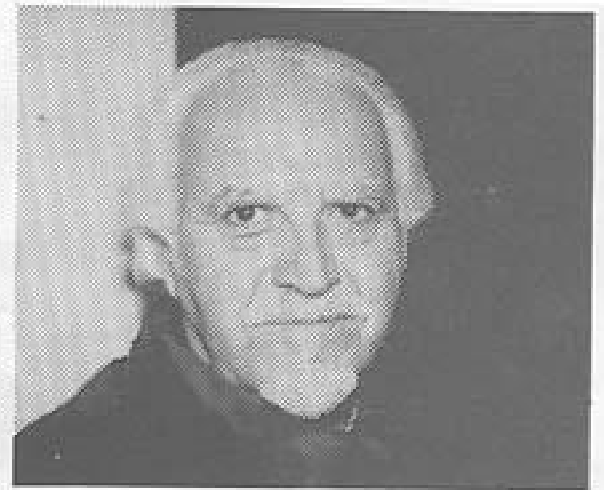
■ در کلاسهای درس معمولاً پس از سه تا شش ماه آموزش طراحی، به هنرجو اجازه می‌دهند که از رنگ استفاده کند. ولی با آنکه بیش از پانزده روز از ورود من به آن مدرسه نگذشته بود، استاد اجازه دادند که از رنگ استفاده کنم

□ **روش آموزش استاد به چه نحو بود؟**

■ تجویدی، شاگردان ممتاز خود را انتخاب می‌کرد تا به شاگردان تازه کار تعلیم بدهند و خودش برجریان امور نظارت می‌کرد. وقتی آنها مقدمات کار را یاد می‌گرفتند، آن وقت خودش تعلیم می‌داد. در آن زمان، سه نفر از شاگردان برجستهٔ کلاس، **علی کریمی، محمد علی زاویه و ابوطالب مقیمی تبریزی** با عنوان کمك معلم، به **استاد هادی تجویدی** کمك می‌کردند. من ضمن تعلیم گرفتن از استاد، گهگاه از آموزشهای این سه نفر هم برخوردار می‌شدم. آنها زودتر از من به این مدرسه آمده بودند و کارشان هم بسیار خوب بود.

□ **از مهمترین آثاری که با نظارت «استاد تجویدی» ساخته‌اید بگویید؟**

■ پس از نزدیك به دوسال که به **مدرسهٔ صنایع قدیمه** می‌رفتم، در بهمن ماه سال ۱۳۱۳ طرح مینیاتور **«معراج»** را تحت نظر و راهنمایی هادی خان شروع کردم و در اردیبهشت ماه ۱۳۱۴ آن را کامل کردم. این تابلو در حال حاضر، در موزهٔ هنرهای ملی نگهداری می‌شود. یادم است وقتی تابلو **«معراج»** را شروع کردم، تازه اولین صورت را ساخته بودم که او، استاد **علی کریمی** را صدا کرد و گفت: علی بیا ببین این شاگرد چه کرده است! و شروع به خواندن این شعر



کرد:

هرکه در او جوهر دانایی است
در همه کارش توانایی است

□ لطفاً توصیفی از ویژگیهای شخصیتی استاد و احیاناً خاطراتی از ایشان بیان بفرمایید.

■ استاد هادی تجویدی طبع آرام و ملایمی داشت. بسیار واقع بین و در عین حال کمال گرا بود و همیشه حقیقت را در نظر می گرفت و در رفتار و کردار از استادش **کمال الملک** تأثیر فراوانی پذیرفته بود. بی تکلّف سخن می گفت. بسیار راستگو و صریح گفتار بود. اگر یکی از شاگردانش نقاشی ضعیفی را به او نشان می‌داد، می گفت: تو را به خدا این را از جلو چشمم دور کن! چشمم خراب می‌شود! درست مثل موزیسین برجسته‌ای که از شنیدن آهنگهای مبتذل پرهیز می کند. معتقد بود که نقاشی بد، به دید و ذهن نقاش لطمه می زند و سبب بدآموزی می شود؛ حتی در یک نگاه! در مقابل مقامات مافوق، قرص و محکم می ایستاد و برعکس، در برابر افراد زیردست بسیار مهربان و متواضع بود.

□ استادان هادی خان چه کسانی بودند و تا چه حد در شکل دادن به شیوهٔ کار او مؤثر بودند؟

■ هادی تجویدی در صورت سازی، شاگرد **میرزا احمد نقاش باشی** بود. البته پیش از آن در اصفهان نیز، از استاد امامی دایی خودش، تعلیم گرفته بود. میرزا احمد نقاش باشی، پسر آقا نجف، قلمدان ساز معروف در زمان فتحعلی شاه و محمدشاه بود که به علت توانایی فوق العاده در صورت سازی به میرزااحمد «خوشگل ساز» معروف شده بود. استاد هادی تجویدی هم افزون براستعداد فراوانش در مینیاتور و انتخاب بهترین استاد، در صورت سازی بی همتا بود. او آبرنگ را به شیوهٔ قلم‌پرداز، کار می کرد که بسیار زیبا بود. نقاشیهای آبرنگ او از بهترین آبرنگها است و از سبک کارهای **ابوالحسن خان صنیع الملک** که از استادان به نام دورهٔ محمد شاه بود، تبعیت می کرد و در مینیاتور پیرو **مکتب هرات** بود. او از جمله شاخصترین و بهترین هنرمندان زمان خود بود.

□ از آثار استاد، کدامیک از بقیه شاخصتر است؟

■ تابلو «سلطان محمود و فردوسی»، از جمله آثار برجستهٔ اوست و ارزش والایی دارد. مینیاتورهای دیگری نیز از او در موزهٔ هنرهای ملی موجود است که ازجمله می‌توان به تابلو **هفت گنبد بهرام** اشاره کرد که‌در مسابقهٔ بهترین آثار **مدرسهٔ صنایع قدیمه** برگزار شد و ملهم از**مکتب هرات** است و نیز مینیاتوردیگری به نام **«یوسف و یعقوب»** که متأسفانه ناتمام مانده است.

□ از نحوهٔ انتخاب استاد برای مدرسه صنایع قدیمه بگویید.

■ براساس طرحی که «فروغی» داده بود، استادان مدرسه در آزمونی برپایهٔ آثاری از **مکتب هرات** انتخاب می شدند. هنرمندان نگارگر از شهرهای مختلف در این آزمون شرکت می‌کردند و از آنها خواسته شده بود که هر کدام طرحی از آثار مربوط به مکتب هرات را بسازند. در این آزمون، سه نفر برگزیده شدند. **هادی تجویدی** به علت این که قلم‌پرداز خوبی بود و مینیاتورهای **مکتب هرات** را بسیار خوب می ساخت، نفر اول شد. **حسین بهزاد** که در سبک هندوپرس کار می کرد، نفر دوم و برادرِ هادی خان، به نام **مهدی تائب** نیز نفر سوم شد.

به این ترتیب، **هادی خان تجویدی**، استادِ مینیاتورِ مدرسهٔ صنایع قدیمه شد.

□ ویژگی سبک هادی خان را چگونه ارزیابی می کنید؟

■ دربارهٔ شیوهٔ کار استاد هم باید بگویم که او یك مقطع زمانی را به عنوان شاخص و نقطهٔ اوج انتخاب کرده بود. بهترین دوره و شکوفاترین مقطع تاریخی در هنر مینیاتور را می‌توانید در **مکتب هرات** متجلّی ببینید؛ از دوران **شاهرخ** تا زمان **شاه عباس**. این دوران را می‌توان از هر حیث نمایانگر رشد و اعتلای هنر نگارگری ایرانی دانست. پژوهشگران اروپایی هم این را تاکید کرده اند و در واقع، نوعی اتفاق نظر عمومی در این مورد وجود دارد که بهترین مینیاتورها، به این سبک و این دوران اختصاص دارد.

استاد هادی تجویدی، ظرافتها و زیباییهای **مکتب هرات** را با صورت‌پردازیهای بهتر از آن زمان در تابلوهایش به کار می برد. امروز، حدود شصت سال از هنگام تلمذ و نکته‌آموزی ازمحضر مرحوم تجویدی می گذرد و به جرأت می توانم بگویم که مینیاتور امروز ایران، عمیقا از سبک ویژه **مرحوم تجویدی** تأثیر پذیرفته است. البته، ازنظر آناتومی کوشیده‌ایم که تغییراتی در شیوهٔ استاد بدهیم. اما می توان گفت که اسلوب او همچنان بر تارك هنر مینیاتور امروز ایران می‌درخشد.

□ استاد، لابد می‌دانید که دو تن از پسران هادی‌خان به کارنگارگری اشتغال دارند. می‌خواهم نظر شما را در بارهٔ سبک کار آنها جویا شوم.

■ از بین فرزندان او، **علی** پسربزرگش ازچهره های برجستهٔ موسیقی امروز ایران است وپسر دیگرش محمدتجویدی، از شاگردان **استاد کریمی** است و به شیوهٔ خاصی صورت سازی می کند و در حال حاضر، آتلیه‌ای در تهران داردو بیشتر به طراحی پوسترهای رنگی و جلد کتاب می پردازد و با وجود آن که در صورت سازی ماهر است، اما از نظر مینیاتور و اصالتهای آن، چهره شاخصی نیست. پسر دیگرش اکبر تجویدی هم مدتی نزد استاد **علی کریمی** کار کرده ولی تابلوهایش به نظر من فاقد ظرافتها و نرمشهای مینیاتوری است.

□ استاد علی تجویدی! شنیدن شرح حال استاد هادی تجویدی از زبان شما که فرزند هنرمند او هستید برای ما بسیار مغتنم است. بویژه آنکه شما



نیز راه هنر را برگزیده‌اید. چطور است به گذشته برگردیم و شمایی از زندگی استاد هادی تجویدی را از نظر بگذرانیم.

■ پدرم، **استاد هادی تجویدی** درسال ۱۲۶۴ (یا ۱۲۶۵) شمسی در اصفهان متولد شد. او فرزند **محمدعلی سلطان الکتاب**، از خوشنویسان چیره‌دست عهد ناصری است. پدرم از همان اوان کودکی، به علت عشق فراوانش به نقاشی، مبانی نخست آن را نزد **آقامحمدابراهیم نقاش** که **حاج مصور الملکی**، نقاش معروف نیز از شاگردان ایشان بود؛ شناخت و پس از چندی نزد دایی خود، استاد حاج **میرزاامامی** که از نقاشان برجسته و توانای آن زمان به شمار می‌رفت، نقاشی را فرا گرفت و سپس نزد میرزا **احمدنقاش باشی** که در صورت سازی مهارت خاصی داشت، به شناختن و به کار بردن ظرایف مینیاتوری پرداخت. بیست ساله بود که به اتفاق برادرش، **مهدی تائب** که او نیز همراه با پدرم مراحل آموزش نگارگری را گذرانیده بود، به تهران آمد و در«مجمع الصنایع»، حجره ای گرفته و به کار نقاشی پرداختند.

□ ظاهرا درآن زمان، «مجمع الصنایع» محل تجمع نقاشان برجسته بود و هریك از نقاشان در آنجا حجره‌ای داشتند و در همانجا بود که تابلوهای هادی‌خان تجویدی مورد توجه خاصی قرار گرفت.

■ بله، در آنجا بود که پدرم توجه هنردوستانی مانند **حکیم الملك** را به خود جلب کرد و بامعرفی او به **مدرسه کمال الملك** راه یافت و درمحضر **کمال الملك** به فراگرفتن نقاشی پرداخت. **کمال الملك** پس از چندی او را برای تدریس در همان مدرسه انتخاب کرد و در یادداشتی که هنوز هم نزد من به یادگار مانده، چنین نوشته است:

«برای اطلاع عموم هموطنان عرض می‌شود که آقای میرهادی خان گذشته از اینکه در صنعت نقاشی، مخصوصا در رشته آبرنگ سازی حقیقتا نظیر ندارند و اسباب افتخار ایرانیها هستند و از حیث صلاحیت هم مثل ایشان کم یافت می شود و در این مدتی که در مدرسه صنایع مستظرفه تحصیل و اخیرا هم سمت معلمی داشتند جز ادای تکلیف و انسانیت و وظیفه شناسی چیز دیگری در ایشان دیده نشد. بنده هم کمال رضایت را از ایشان دارم.»

□ از نحوه انتخاب استاد هادی تجویدی برای تدریس در هنرستان صنایع قدیمه بگویید.

■ پدرم درسال ۱۳۱۱ در مسابقه‌ای که میان نقاشان برای انتخاب معلم مینیاتور انجام می‌شد، شرکت کرد. در آنجا از داوطلبان خواسته شده بود تا یکی از هفت گنبد بهرام را به سبک مکتب هرات

نقاشی کنند. در این مسابقه، شرکت کنندگان رنگ خاصی را انتخاب می کردند و بایستی که تمام لباسها، ساختمانها و به طور کلی اشیاء را به همان رنگ رنگامیزی می کردند. پدرم رنگ بنفش را انتخاب کرده بود و با مهارت خاصی این رنگ را به گونه‌ای به کار برده بود که از جهت هارمونی بسیار بدیع بود. من در آن زمان، ۱۴ سال بیشتر نداشتم و به خوبی یادم است که در این امتحان، ۱۸ نفر از مستشرقان خارجی و یك نفر ایرانی به نام **حاج مقوم السلطان** به عنوان ممتحن شرکت کرده بودند که در میان آنها **پروفسور هرزفلد آلمانی** و **پروفسور پوپ** نیز شرکت داشتند. از بین ۴۰ نفر داوطلب این آزمون، پدرم با ۱۷ رای اول، **بهزاد** با یك رای دوم و عمویم **مهدی تائب** نیز که کار خود را نیمه کاره تحویل داده بود، با یك رای سوم شدند. سوابق این پرونده هنوز هم در بایگانی فرهنگ و هنر (سابق) موجود است. در ضمن، روزنامه معروف شفق سرخ آن سال، گزارشی در این باره منتشر کرد.

□ چنانکه می دانیم استاد هادی تجویدی، همانند برخی هنرمندان دیگر که به یك رشته هنری خاص بسنده نمی کنند و به عرصه‌های دیگر هنری نیز وارد می شوند، کم و بیش با موسیقی نیز آشنایی داشتند.

■ البته تنها زمینه‌ای را که به گونه جدی دنبال کرد، همان نقاشی آبرنگ به شیوه «قلم پردازی» بود. اما ناگفته نماند، زمانی که از اصفهان به تهران آمد؛ مدتی نزد استاد شهیر، غلامحسین درویش به فرا گرفتن تارنوازی پرداخت. پدرم در نوازندگی تار شیوه ای بسیار دلپذیر داشت و چون از صدای خوشی نیز بهره‌مند بود، معمولاً همراه با تار خود، آواز هم می‌خواند. او ردیفهای آواز را در «اصفهان» از **نایب اسدالله**، نوازندهٔ نی فرا گرفته بود. عمویم **مهدی تائب** نیز تار و سه تار را نزد **درویش خان** تعلیم دیده بود و همراه با پدرم تحصیلات مقدماتی موسیقی را در اصفهان کسب کرده بود و آنها هردو، یك دورهٔ «جامع المقدمات» را در اصفهان آموخته بودند. هنوز هم کتابهای درسی جامع المقدمات پدرم را که در گوشه وکنار آنها یاد داشتهایی دارد، به همراه کیفی که با خود به مدرسه می برد، به یادگار دارم. افزون براین، زبان فرانسه را به خوبی فرا گرفته بود. کتب خطی بسیاری داشت و شعرهای فراوانی را از حفظ می‌خواند.

□ چه خاطره خاصی از پدرتان در ذهن دارید؟ می‌خواهیم تصویری از او به دست بدهید. آیا می‌توانید او را در حین کار روی یك تابلو مجسّم کنید؟

■ یکی از خاطراتم از او، مربوط به ساختن تابلو معروف «سلطان محمود غزنوی و فردوسی» است. این تابلو، زمانی را که فردوسی کتاب شاهنامه را در دربار سلطان محمود در حضور شعرا عرضه می‌دارد؛ نشان می‌دهد. به خوبی به یاددارم، وقتی پدرم روی این تابلو کار می کرد؛ من در کنار او می نشستم. روزها از وقتی که آفتاب می‌درخشید، شروع به کار می کرد و تا وقتی که هوا تاریك می‌شد. او تابلو را جلو خود می گذاشت و خیره به آن نگاه می کرد و زمانی که دیگر تابلو را نمی‌دید، کار را رها می کرد و مشغول نواختن تار می شد و هرچه مادرم صدا می‌زد که: «**هادی خان! شام حاضر است**» او غرق در افکار خود بود و



نمی شنید. غالباً پاسی از شب می گذشت و همه ما در خواب بودیم که به آشپزخانه می‌رفت و شام می‌خورد. وقتی می پرسیدیم که چرا در تاریکی نشسته‌ای، می گفت: «دارم فکر می کنم که فردا روی این تابلو چه کار تازه ای باید انجام بدهم.»

□ آیا هرگز سعی نداشتند که به شما و برادرانتان تعلیم نقاشی یا موسیقی بدهند؟

■ من ردیفهای آوازی را نزد پدرم آموخته‌ام و اصرار می‌ورزیدم که سازی بیاموزم ولی پدرم با این که خود به موسیقی علاقمند بود، همواره به من و برادرانم می گفت که اگر دست به ساز یا قلم نقاشی بزنید، قلم دستتان را خواهم شکست! ولی چه باید کرد؟! سرنوشت، آرشهٔ ویلن را به دست من و قلم نقاشی را به دست برادرانم سپرد.

□ به این ترتیب، می‌توان حکم کرد که شما و برادرانتان، با همه ابهام قضیه، فرزندان خلفی بوده‌اید! حتی علی‌رغم میل پدرتان، راه و شیوهٔ او را دنبال کرده‌اید.

■ بله! در عین ناخلف بودن، در دنباله روی راهش فرزندان خلفی شدیم!

□ با توجه به آثار ارزشمند استاد هادی تجویدی که به یادگار مانده است، چرا ایشان در زمان خود در انزوا ماندند؟

■ باید قاطعانه بگویم که هنر پدر مرا در زمان حیاتش نشناختند و صرفاً معدودی از افراد به منزلت هنری او پی برده بودند. هم اکنون تابلوهای آبرنگی که پدرم ساخته، در **موزهٔ لوور** موجود است و هنگامی که برادرم، **اکبر تجویدی** برای تحصیل نقاشی به پاریس رفته بود؛ از منتقدان بزرگ هنری شنیده بود که آثار پدرم را با نام **هادی** می شناسند و این نام (هادی) در مجامع هنری اروپا از شهرت بسیاری برخوردار است. خودم نیز در مسافرتی که به پاریس کردم، تابلوهای پدرم را در **موزهٔ لوور** دیدم و به جرأت می توانم بگویم که او به علت ناسپاسی اجتماع و دورانی که در آن زندگی می کرد، دق مرگ شد. زیرا در آن زمان تابلوهای پدرم را به قیمت ارزان می خریدند. او خود براین مسأله واقف بود و داستانی را تعریف می کرد که:

«در اروپا نقاشی زندگی می کرد که تابلوهایش از درجه والایی برخوردار بود، ولی مردم ارزش هنری تابلوهای او را نمی‌دانستند. به ناچار از همسرش می‌خواهد که روز بعد اعلام کند که نقاش مرده است. پس از ان، بسیاری از مردم برای خریدن تابلوهایش می‌شتابند و آنها را با قیمتی گزاف می‌خرند!»

من هم معتقدم که همواره اوضاع بدین قرار بوده است و معمولاً بعد از مرگ هنرمند به ارزشهای هنری‌اش می‌پردازند و هنرمندان فراوانی داریم که مانند سباستین باخ و امثالهم، صد سال بعد از مرگشان شناخته شده اند.

□ از برادران خود بگویید؛ چرا «محمد» سبك پدرش را پیش نگرفت و از شیوهٔ هادی خان دور افتاد؟ استادان مینیاتور معمولاً کارهای او را در قیاس با شیوهٔ هادی خان، فاقد اصالت هنری می‌دانند.

■ برادرانم، نقّاشی را نزد علی کریمی و زاویه که شاگردان پدرم بودند، آموختند. **محمد تجویدی** به دو سبك کاملاً متفاوت کار می کند که یکی صد در صد هنری است و از ارزش والایی برخوردار است و یکی شیوهٔ پشت جلد سازی و پوستر است؛ که به نظر من، کاش بیشتر به شیوهٔ اوّل کار می کرد. همواره ازاو خواسته‌ام که بیشتر به ارائه آثار صد درصد هنری‌اش بپردازد. برادر دیگرم، **اکبر تجویدی**، برای تکمیل تحصیلات نقاشی به اروپا رفت و توانست تحصیلاتش را در دانشکدهٔ هنرهای زیبا به نام «بوزار» به پایان برساند. او آبرنگ را به شیوهٔ پدرم کار می‌کند و اخیراً در پاریس نمایشگاهی از کارهای خود ارائه کرده که مورد توجّه منتقدان جهان قرار گرفته است و دیگر آن که او تحصیلات خود را در زمینهٔ باستانشناسی نیز به پایان رسانده و در دانشگاه سوربن تدریس می کند.

□ در پایان بجاست از شاگردان پدرتان نیز یادی بکنید.

■ غیر از استاد **علی کریمی** و استاد **علی مطیع** که از شاگردان باوفا و مبرز پدرم هستند، می‌توانم از مرحوم **یوسفی**، مرحوم **زاویه** و مرحوم **مقیمی** نام ببرم. البته باید بگویم که اینها هم شاگردان خوبی را تعلیم داده‌اند و توانسته اند سبك هنری پدرم را به آنها انتقال دهند.

● گفت و شنودی با میرجلال الدین کزّازی دربارهٔ اسطوره

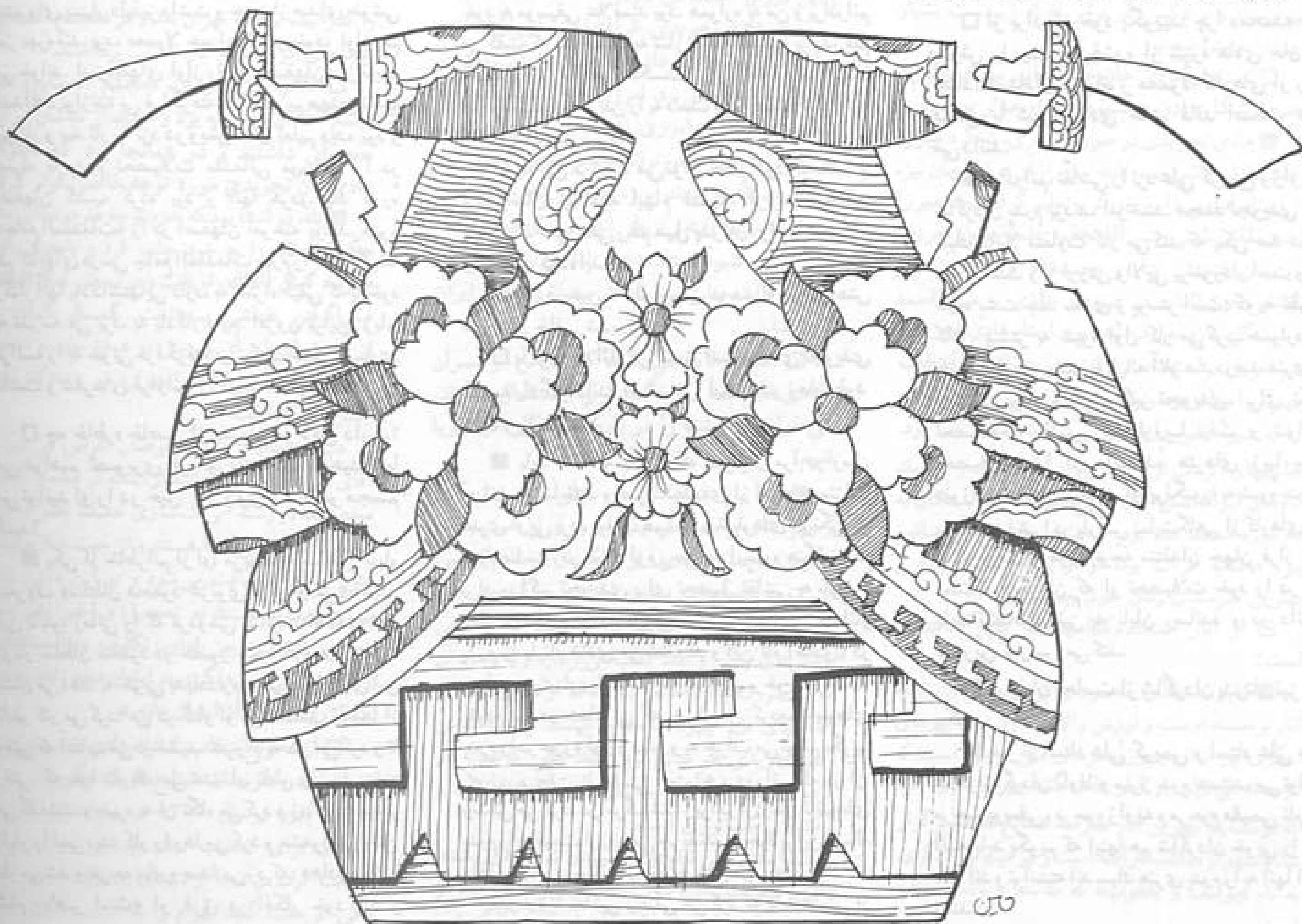
اسطوره؛ نمایش بخشی شکوفان از تاریخ اندیشهٔ آدمی

● علی سهراب

□ استاد کزازی، شما با ترجمهٔ زیبای «انه اید» از سویی نشان داده اید که ترجمه خود واقعاً یك هنر است و از سوی دیگر، علاقه‌مندان به مبحث مربوط به «حماسه و اسطوره و افسانه» را با یکی از حماسه‌های عظیم دنیا آشنا کرده‌اید. به همین جهت اجازه دهید ابتدا از شما بخواهیم تعریفی از حماسه ارائه بدهید. معنای حماسه چیست و به چه موضوعاتی می‌پردازد؟

■ با سپاس از شما و با آرزوی این که ماهنامهٔ سودمند و مایه‌ور ادبستان، همواره یکی از زمینه‌ها و آبشخورهای در دسترس باشد برای ادب دوستان و دانشجویان در آشنایی هرچه بیشتر و ژرف تر با فرهنگ گرانسنگ ایران و ادب شکّرین و زیبای فارسی. پاسخ به این پرسش، پاسخی است که می‌تواند بسیار گسترده باشد. بسته به این است که به حماسه از چه دیدگاهی بنگریم. بانگاهی فراگیر، گذرا و شتابزده به حماسه، می‌توان گفت که حماسه پیش از آن که «گونه‌ای از ادب» شمرده شود، شاید گونه‌ای «جهان بینی» است و فرهنگ ویژه و دیدگاه ویژه ای است که بازتاب آن در پهنهٔ ادب، گونه‌ای ادبی را پدید می‌آورد که ما آن را «ادب حماسی» یا «ادب پهلوانی» می‌نامیم. به سخن دیگر، منش و اندیشهٔ حماسی از پیش در فرهنگ باستانی مردمان بوده است اما زمانی که این دیدگاه به قلمرو ادب می‌رسد، در سرودهٔ سخنوری سترگ و حماسه سرای، جاودانه می‌شود و جامهٔ نغز و زیبای شعر را بر تن می‌کند؛ آنگاه یکی از گونه‌های ادب را پدید می‌آورد که در شمار کهن‌ترین گونه‌های ادب جهان است. ما برای این که به این پرسش پاسخ بدهیم که «حماسه» چیست؟ می‌باید نخست دربارهٔ خاستگاه حماسه ـ که «اسطوره» است ـ بیندیشیم و گفتگو کنیم. برای این که به گمان من حماسه از دل اسطوره بر می‌خیزد و در سرشت و ساختار و ویژگیهای بنیادین، با اسطوره یکی است و اگر ما بتوانیم به روشنی «اسطوره» را بشناسیم و سپس آن را بشناسانیم و باز نمائیم، معنای «حماسه» را هم کم و بیش روشن ساخته ایم و آن را باز نموده ایم. به سخن دیگر، یکی از بنیادها و نهادهای اسطوره‌ای در حماسه، گسترش و ژرفا و مایه‌وری فزونتری می یابد و دیگر نمادها و دیگر نهادها و بنیادهای اسطوره را فرو می‌پوشد و آن، به گمان من، «ستیز ناسازها»است. «ستیز ناسازها» یکی از کهن ترین بنیادهای اندیشه‌ای و باورشناختی آدمی را می‌سازد و ما در فرهنگ باستان، در نخستین درنگهایی که آدمی دربارهٔ خویشتن و دربارهٔ جهان کرده است به گونه‌ای به این بنیاد و نهاد جهان شناختی و انسان شناختی بازمی‌خوریم. توگویی که شناخت جهان و انسان با پی بردن به این راز ـ ستیز ناسازها ـ آغاز گرفته است. ما اگر به افسانه‌های آفرینش که کهن‌ترین ژرف اندیشی‌ها و درنگهای آدمی را دربارهٔ جهان و انسان باز می‌تاباند، بنگریم: می‌بینیم که «ستیز ناسازها» در آنجا بازتابی گسترده دارد یا به سخنی دیگر پایهٔ اندیشه و زمینهٔ شناخت را می‌سازد و همین، «خاستگاه حماسه» است.

□ یعنی شما هر زمان به پدیده ای حساس بازخوردید، ناچار این بنیاد (ستیزناسازها) را باید در آن بیابید. هرزمان که دو ناساز باهم رو به رو می‌شوند. به

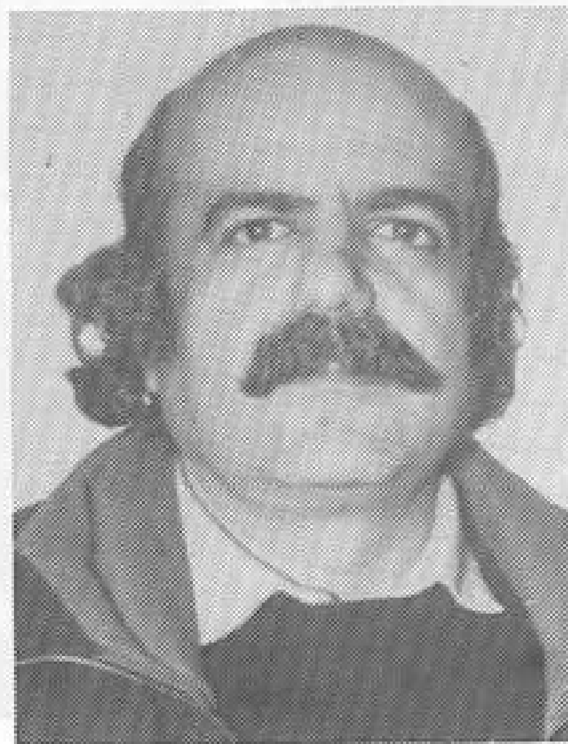


«هماوردی» می‌رسند، کشاکش و کشمکش با یکدیگر دارند. آنگاه زمینه‌ای شایسته برای پدید آمدن حماسه به دست خواهند داد.

□ منظور شما از این «ستیز ناسازها» ناسازگاری کیهانی است (و مقولاتی ـ احتمالاً ـ از قبیل جبر، و یا قضا و قدر) و یا نوعی ناسازگاری اجتماعی و انسانی، و یا همهٔ اینها به نظر شما با همدیگر پیوند دارند؟

■ **ستیز ناسازها** در این معنایی که گفته شد، همهٔ این زمینه‌ها را در بر می‌گیرد. یعنی شما ستیز ناسازها را در هرکدام از این رویه‌ها و رده‌ها می‌توانید یافت و هر جا ستیز ناسازها باشد، سرشت آن زمینه، «حماسی» است. اما این که کدامیك از این ستیزها در میانهٔ ناسازگاران، بیشتر در ادب حماسی باز می‌تابد، سخن دیگری است. آنچه من گفتم دربارهٔ «سرشت حماسه» بود.

حال این «حماسه» یا به قلمرو «ادب» رسیده و «ادب حماسی» را پدید آورده است، یا نه، به قلمرو ادب نرسیده است و تنها در فرهنگ و در دل اندیشه‌های باستانی، افسانه‌های کهن که پیوسته نشده‌اند و به شعر درنیامده‌اند، مانده است. ما کشورهایی را سراغ داریم که فرهنگ دیرینه‌ای داشته‌اند و از اسطوره‌های گرانسنگی برخوردارند؛ امّا به اصطلاح «نامهٔ شکوهمندی» در ادب پهلوانی پدید نیاورده‌اند و اثر حماسی سترگی در آن کشورها به هم نرسیده است. به سخن دیگر، آن منش و جهان بینی حماسی با این که در فرهنگ این کشورها بوده است، چون به قلمرو ادب نرسیده به جاودانگی دست نیافته و اندك اندك ازیادها رفته است، یا تنها در دل کتابهای تاریخی، کتابهای فرهنگ‌شناختی و کتابهای اسطوره‌ای باقی مانده است و یا برسنگ نوشته‌ها، بر سنگها یا بر لوحهای گلی نوشته مانده است که کار باستان شناسان و فرهنگ پژوهان است که برپایهٔ این یادگارها، فرهنگ آن مردمان را بکاوند و اندیشه‌ها را از دل آن فرهنگ به در بکشند و بشناسانند. برای نمونه، ما در میان مصریان که فرهنگی باستانی و درخشان داشته‌اند، به حماسه‌ای بزرگ بازنمی‌خوریم. چرا؟ برای این که مصریان بخت آن را نداشته‌اند که فردوسی یا هومری را در دامان فرهنگ و ادب خویش بپرورند. به همین سبب شما این ستیز ناسازها را در قلمروهای گونه گون می‌توانید بیابید و در آن بیندیشید. اما آنچه گفتنی است این است که هرجا این ستیز ناسازها بود؛ سرشت و زمینه، حماسی است و حماسه به همین شیوه آغاز می‌گیرد. یعنی حماسه در جهان بین اسطوره‌ای و در آن رگه‌هایی دیده می‌شود که ما در آنجا به ستیز ناسازها بر می‌خوریم. حال این ستیز یا در میانهٔ مینویان، ایزدان، خدایان، پدیده‌های به اصطلاح فراسویی، نادیدنی، آن سری و آسمانی است یا اگر دیدگاه، به یك معنی هستی بگیرد و زمینی تر بشود در میان پهلوانان بزرگ (پهلوانان آیینی، نیمه خدایان، پهلوانانی که از سوی مادر یا از سوی پدر تبار به خدایان می‌رسانند) خود را نشان می‌دهد. همان طور که در افسانه‌های یونانی می‌بینید، ستیز با مینویان و خدایان انجام می‌گیرد. یا اینکه باز اگر این دیدگاه بیشتر پیکرینه و دیداری و مادی و زمینی بشود، ما



بازتاب ستیز ناسازها را در میان دو تیره و دو سرزمین می‌بینیم. گاهی در میان پهلوان آیینی با جانداران شگفت‌انگیز افسانه‌ای این کشاکش رخ می‌نماید. ستیز پهلوانان بزرگ با دیوان، پتیارگان، اژدهایان که باید از دید نمادشناسی اسطوره آنها را کاوید و به هماهنگی رسید. ولی زمانی که زمینه فروتر و تنگ‌تر می‌شود، ما این ستیز را در میانه دو پهلوان می‌بینیم. دو پهلوان بزرگ از دو سرزمین، از دو تبار یا دو فرهنگ، با دو سامان ارزشی و باور شناختی جداگانه در برابر هم می‌ایستند و بیشتر همین نمود و گونه از ستیز ناسازهاست که به قلمرو ادب رسیده است و گوهر و جانمایه‌ای شده است برای آفرینش نامه‌های سترگ پهلوانی. گزارش این کشمکش‌های دیرباز در سروده‌ای پرشور و تپنده و پرکشش، زمینهٔ ادب حماسی را می‌سازد. رویارویی دو پهلوان را هم می‌توان در همین زمینه گسترده‌تر نشاند. برای نمونه شما می‌بینید که دیری دو تیرهٔ ایرانی که تورانیان و ایرانیان باشند، باهم می‌ستیزند. بخش گسترده‌ای از حماسه‌های ایران را که در **شاهنامه** با زیبایی و شکوهی شگرف بازتافته است، همین ستیزورویارویی می‌سازد، یعنی از آن زمان که سَلْم و تور، ناجوانمردانه ایرج را از پای در می‌آورند یا پس از آن، هنگامی که سیاوش، آن جوان راستکار و پاك ایرانی، پسر کیکاووس، آن چنان که می‌دانید، ناجوانمردانه در توران به فرمان افراسیاب و به بدآموزی گرسیوز، به دست سرداری تورانی به نام گروی زره کشته می‌شود، سر او را در تشتی زرین می‌برند و تا آن هنگامی که در زمان گشتاسب، زرتشت سر بر می‌آورد و کین کهن در میانهٔ این دو تبار دیگرباره نو می‌شود. ایرانیان به زرتشت می‌گروند، و در برابر، هیونان یا خیونان که همان تورانیانند، پیروان ارجاسپ، به آئین کهن گرو او پای بند می‌مانند و زمینهٔ تازه‌ای برای کشمکش، ستیز و آفرینش حماسی پدید می‌آید. شما در این پهنهٔ گسترده، ستیز ناسازها را و رویارویی دو هماورد را آشکارا می‌بینید و اگر این ستیز از میان برخیزد، حماسه از تب و تاب خواهد افتاد و اندك اندك از میان خواهد رفت. اما ستیز ناسازها را که خاستگاه حماسه و گوهر و جانمایهٔ آن است، به گمان من تنها نمی‌توان با رویارویی دو پهلوان به پایان برد. حماسه، منش حماسی و ساختار حماسه پس از آن هم پذیرفتنی و یافتنی است. یعنی شما اگر آن سوتر بروید، می‌بینید که دو هماورد، درونی می‌شوند. ما از آن گسترهٔ نخستین، سرگذشت این ستیز را آغاز کردیم و بر رسیدیم، از آنجا که زمین در برابر آسمان است، پهلوانان در برابر خدایانند. اندك اندك فرود آمدیم، نمودهای این سری حماسه را ـ ستیز ناسازها را ـ گذاربررسیدیم تا سرانجام رسیدیم به رویارویی دو پهلوان، رستم با اسفندیار، رستم با سهراب، رستم با اشکبوس یا هر رویارویی دیگری از این دست. خوب، گمان می‌رود که فرجام فرو افتادن و این جهانی شدن ستیز در میان دو حماسه سازاین است که دو پهلوان در برابر هم بایستند و با یکدیگر بجنگند. اما چنین نیست. ما فراتر از آن هم به این ستیز می‌رسیم و آن زمانی است که ستیز، ناسازی و رویارویی درونی می‌شود. روزگاری فرا می‌رسد که این کشاکش به درون ، می‌توان گفت به درون پهلوان باز می‌گردد. آن هماورد درونی می‌شود و به جای آن که پهلوان با دیگری بیرون از خود بجنگد، با خویش می‌جنگد. کشمکش درونی و نهانی است و ما به بازتاب و نمودی دیگر از منش حماسه می‌رسیم. به سخن دیگر شاید بتوان گفت که در پی آن، زمانی که

این گونه از حماسه، حماسهٔ درونی، در ادب باز می‌تابد به گونه‌ای دیگر از ادب نیز باز می‌خوریم و آن، ادب درویشانه و ادب صوفیانه است. رهرو، درویش، درویشِ واقعی، از دیدی گسترده به پهلوان حماسه‌ها می‌ماند. آنچه او را از این پهلوان جدا می‌دارد، تنها این است که با خود می‌جنگد. هماورد در او درونی شده است. شما اگر نگاهی به ادب صوفیانه‌ی ما بیفکنید، در پیوسته‌های سخنوران بزرگ به اصطلاح «درویش کیش»، کسانی چون مولانا و عطّار و سنایی، می‌بینید که در آنجا سخن آن است که رهرو خداجوی، که می‌خواهد سرانجام پس از گذراندن رده‌های گونه گون در رسیدن به خداوند، خداخوی بشود؛ آن است که من را یا تن را یا به سخن دیگر، نفس را که بزرگترین دشمن و هماورد اوست درهم شکند. دشمنی در درون، مانند ماری که در آستین پرورده شده است و از درون می‌گزد. رویارویی با چنین دشمنی کار آسانی نیست در آنجا درویش، که همان پهلوان باستانی است، در یك زمان باید نقش هردو ستیزه گر و هماورد را بازی کند. هم پهلوان باستانی است و هم هماوردی که این پهلوان باید با او بجنگد.

دشواری و نازکی این کار و پیکار از همین ویژگی مایه می‌گیرد. توگویی آنجا پهلوانی که درویش شده و دوپاره گردیده است، در یك زمان هم خود است و هم هماورد خود. این کشمکش باریك و نغز درونی همچنان سرشت حماسی دارد. شما می‌بینید که در ادب صوفیانه ماحتی در کالبدی از شعر فارسی که کالبدی نغز و نازك و نیك هموار و دلپذیر باید باشد، یعنی در غزل، سخن از آمیختن و جنگیدن، خون ریختن و پدیده‌های پهلوانانه و حماسی است. زیرا عارف، پهلوانی است که برای خداجویی، دمادم با نفس خویش در ستیز است و از همین رو، او نیز پهلوانی حماسی است که با دشمن خانه کرده در جان خویش می‌جنگد.

□ استاد، شما فرمودید که به تعبیری،

جانمایهٔ حماسه را می‌شود و باید در «اسطوره» دید. اصلاً معنای «اسطوره» چیست؟

■ پاسخ به این پرسش هم مانند پرسش پیشین شما پاسخی است گسترده و چند سویه (و شاید هم هرگز نتوان پاسخی بی‌چند و چون، یا پاسخی همه سویه و همه رویه به این پرسش داد). برای این که اسطوره یکی از رازناك‌ترین، مه‌آلودترین و پیچیده‌ترین بخشها و دوره‌های فرهنگ آدمی را می‌سازد. خوب، در این که واژهٔ اسطوره چیست و از کجاست و از چه ریشه‌ای بار آمده است، چند و چونی هست. به هر حال نویسندگان عرب، اسطوره را واژه‌ای دانسته‌اند که از «سطر» ستانده شده است. و این ریخت در زبان تازیان گاهی کاربرد دارد.

انگارهٔ دیگر دربارهٔ واژه اسطوره، این است که اسطوره واژه‌ای عربی نیست و از «سطر» برنیامده است. گونه گون شدهٔ واژه‌ای است که در زبانهای اروپایی، مانند انگلیسی، «استوری» از آن به جا مانده است و در زبان فرانسوی «استوای» به معنای داستان و تاریخ، و این واژگان اساساً از «اسطوریا» در یونانی به یادگار مانده اند.

به هر رو، اسطوره از هر ریشه‌ای برآمده باشد، در معانی گوناگون به کار برده شده است. گاهی اسطوره را کمابیش در معنایی برابر با افسانه به کار برده اند و از آن داستانهایی را خواسته‌اند که هیچ پایه‌ای ندارد و داستانهایی است پریشان، شگفت‌انگیز، کودکانه که جز آمیزه‌ای از پندارهای خام نیست. گاهی اسطوره، اساطیر، در این معنا به کار رفته است. اما ما امروز، اسطوره را در معنایی دیگر به کار می گیریم. در معنایی که اروپائیان واژه «میت» را برای آن به کار می برند که از آن «میتولوژی» ساخته شده است (اسطوره شناسی). اسطوره در این معنا، افسانه‌های بی‌بنیاد و پریشان و بافتهٔ پندار نیست؛ بخشی است از فرهنگ آدمی، نمودی از ژرف اندیشی‌ها و درنگ‌هایی است که انسان درباره جهان و دربارهٔ خویشتن، در روزگاران باستان، می کرده است. در این معنا اسطوره نمودی و پاره‌ای از جهان‌بینی آدمی است. اما اگر اسطوره، در پیکره و برون، به افسانه‌های پندارینه و بی‌پایه می‌ماند؛ از آنجاست که اسطوره زبانی ویژه خوددارد. تنها در پوسته و پیکره است که اسطوره در این معنای نوبا افسانه‌ها همانند می‌توان بود. اما در مغز و درون با افسانه پیوندی ندارد و این دو را روا نیست که باهم درآمیزیم. به سخن دیگر، آن افسانه‌ها می‌توانند زادهٔ پندارهای سخنوری و یا نویسنده‌ای باشند. اما اسطوره، زادهٔ اندیشه یا پندار هیچ کس به تنهایی نیست. شما هیچ فرزانه‌ای، اندیشمندی و سخن‌گستری را نمی‌توانید نشان بدهید که آغازگر اسطوره‌ای باشد. به سخن دیگر اسطوره را کسی نمی‌آفریند. اسطوره مرده ریگی است همگانی. آفرینندگان اسطوره، اندیشمندان یا سخنوران یا پندارباقان نیستند، بلکه مردمند. اسطوره در درازنای زمان، اندك اندك پدید آمده است و پدیدآور آن تبارها بوده اند. از این روی ما هرگز سخنور اسطوره‌پرداز یا اگر به حماسه برگردیم ـ چونان فرزند اسطوره ـ سخنور حماسه‌پرداز نداریم. چون نه حماسه و نه اسطوره، هیچ کدام نمی‌توانند آفریده و پرداختهٔ سخنوری باشند. ما سخنور اسطوره‌سرای یا حماسه‌سرای داریم. فردوسی حماسه‌سراست، نه حماسه‌پرداز. آن چنان که هومر چنین است، یا هر سرایندهٔ دیگری که اسطوره‌ها و حماسه‌های باستانی و مردم خود را درپیوسته چنین است. هیچ کدام از چهره‌ها، سرزمین‌ها و رویدادهای شاهنامه، حتی بی‌ارج‌ترین و بی‌خردترینشان، به گمان من، آفریدهٔ ذهن فردوسی نیست. فردوسی تنها داستانهای کهن ایران را به شیواترین شیوه‌ای که می‌توان انگاشت، درپیوسته و به شعر درآورده است. هنر شگرف فردوسی در همین است. فردوسی چونان سخنور، استادی است بی‌همانند. اما فردوسی حماسه‌سرا است نه حماسه‌پرداز و شکوه و شگرفی و شگفتی اشعار فردوسی را ما باید در سخنوری و در حماسه سرایی او بجوییم. هرچه جز آن، آفریدهٔ فردوسی نیست، آفریدهٔ «مردم ایران» است. آفریدگان حماسه ایران در غبار زمان گم شده‌اند. از سوی دیگر، یك تن تنها حماسه را نیافریده است. گفتم، مردم حماسه و اسطوره را پدید می‌آورند. کوچکترین رخداد در سرگذشت و زندگی پهلوانان شاهنامه، آفریدهٔ ذهن «فردوسی» نیست اگر گیو است که برای باز آوردن کیخسرو به توران می‌رود و بدان دست بر دو کار نمایان همّت برمی‌گمارد، نه برای آن است که فردوسی چنین خواسته است.

فردوسی تنها داستان گیو را، آنچنان که در سینه مردمان ایران بوده است، بدینسان درپیوسته است. اگر بیژن به منیژه دل می‌بازد نه پهلوانی دیگر، این به خواست فردوسی نیست. یا اگر بیژن را به فرمان افراسیاب در چاه ارژنگ می‌افکنند و او را نمی‌کشند، از اینجا نیست که فردوسی برسرنوشت بیژن دل سوخته و نخواسته بوده است که او به فرمان افراسیاب کشته بشود. این رویداد در دل داستان بوده است.

و ما می‌بینیم بارها فردوسی در دل سروده‌های خود، خدای را سپاس می‌نهد که آنچه را که بوده، سروده است.

این نکته‌ای است که با آنکه به سخن ما دربارهٔ اسطورهٔ یکباره باز نمی‌گشت، من روا دانستم در اینجا بدان بپردازم. اما اگر ما می‌گوئیم که حماسهٔ شاهنامه آفریدهٔ فردوسی نیست، به هیچ روی بر آن نیستیم که از ارزش کار استاد بکاهیم. هنرورزی فردوسی طبع تیز و توانایی او و شگرفیهای وی در سخنوری در جایی دیگر و از دیدگاهی دیگر باید کاویده و بررسی بشود. در آنجاست که فردوسی بزرگترین حماسه‌سرای جهان است، بی‌هیچ گمان و گزافی. در آنجا که ما به پیکرهٔ هنری شاهنامه می‌رسیم، بدان می‌اندیشیم و آن را می‌کاویم، فردوسی بر ستیغ سخن می‌نشیند. تیغ زبان را برمی‌آمیزد و شرر از جان خوانندگان خود برمی‌انگیزد. کاری که هیچ سخنوری نه پیش از فردوسی و نه پس از او نتوانسته است از پس برآید.

□ در تائید فرمایشات شما، یك کارگردان سینما می گفت که عناصر نمایشی شاهنامه به قدری قوی و موثّر هستند که حتی می‌شود عیناً فیلمبرداریشان کرد و یا ماجرای رستم و سهراب، کشته شدن سهراب به دست رستم، همیشه برای همگان دردناك بوده است. این نمونه‌ها، نشان می‌دهند که استاد توانای توس، ازسویی در ساخت داستانها تواناست و از سویی دیگر با روح و روان انسانها و مخاطبانش سروکار دارد. اگر موافق باشید بازهم برگردیم به مبحث اسطوره...

■ ما تنها این نکته را، سخت کوتاه، روشن کردیم که اسطوره یا حماسه، آفریده یك تن تنها نیست، زاده تبارهاست. مردمان سرزمینی اسطوره خود را می‌آفرینند. خوب، اکنون باید دید زمانی که ما می‌گوئیم ایرانیان اسطوره‌های خویش را پدید آورده‌اند، حماسه ملی خود را آفریده‌اند و فردوسی به زیباترین شیوه‌ای که می‌توان گمان برد آن را به شعر درآورده است، چه نکته‌ای را در نظر داریم؟ عرض کردم، پاسخ به چنین پرسشی کاری دشوار است. برای اینکه اسطوره، چونان آفرینشی فرهنگی در آدمی، به دورترین، بغرنج‌ترین و تاریك‌ترین بخشهای نهاد او و به رازآلودترین توانهای وی بازمی‌گردد. آنچه همچنان گذرا و شتابان در این باره می‌توان گفت، به گونه‌ای که گفتگویی آن را برتابد، این است که اسطوره در سرشت و ساختار، گونه‌ای جهان‌بینی است. انسان اسطوره‌ای، انسان آغازین، انسانی که با جهان پیرامون خود پیوندی تنگ، جاودانه، فراسویی و از گونه‌ای دیگر داشته، آنچه را درباره جهان و درباره خویشتن می اندیشیده و آنچه را از این دومی شناخته و فراچنگ می‌آورده است؛ در پیکره‌ای فرهنگی به نام اسطوره ریخته و برای ما به یادگار نهاده است.

این پیکرهٔ فرهنگی، مانند هر پیکرهٔ فرهنگی دیگری، مانند هر ره‌آورد درنگ و اندیشه در آدمی، پیکره‌ای است به سامان درهم تنیده، که دارای منطق و ساختاری است ویژهٔ خود. پاره‌هایی که این پیکره را پدید آورده‌اند باهم پیوند دارند. منطقی آنها را به‌هم می‌پیوندد. برای نمونه، شما اگر سازمانهای اندیشه‌ای را، دبستانهای فلسفی را در نظر بگیرید؛ مانند فلسفهٔ ارسطو، فلسفهٔ افلاطون و هر پیکرهٔ اندیشه‌ای که از فرزانه‌ای به یادگار مانده است، همه، کوشش و تلاشی است برای شناخت جهان و انسان. تلاشی است برای اینکه بتوان به پرسشهای بنیادین آدمی درباره این دو، پاسخی سنجیده و خردپسند داد. شما زمانی که به یکی ازاین مکتبها و یا به اصطلاح دبستانهای فلسفه می‌اندیشید و نکته‌ای را در آن می‌خواهید بکاوید و بشناسید، چاره‌ای ندارید جز آن که پیکره را هم درنظر بگیرید، برای این که آن پاره‌ها در پیوند با پیکره، معنای راستین خواهند داشت. شما زمانی که در فلان نکته‌ای که به گیتی‌شناسی و طبیعیات ارسطو باز می‌گردد، درنگ می‌کنید؛ نمی‌توانید مینوشناسی و الهیات ارسطویی را فراموش کنید. اگر یك سوی را فرو نهید سوی دیگر را به درستی نخواهید شناخت. چون آنجا شما با یك پیکره بسامان و درهم تنیدهٔ اندیشه‌ای روبرو هستید که آن را فلسفه ارسطویی می‌خوانند. در اسطوره هم داستان کمابیش همان است. اسطوره گونه‌ای جهان‌بینی باستانی و ساختاری سنجیده و منطقی دارد. بخشهایی ازاین جهان‌بینی کهن، به دریغ باید گفت، پاره پاره به ما رسیده است. امروز برای ما مایه‌های پژوهش در این

جهان بینی اساطیری، همین پاره های پراکنده هست. ازاینرو کار دشوار است، چون بخش‌هایی گمشده است. اما ما اگر بخواهیم به شناخت درستی ازاسطوره برسیم، باری، اساس برپایهٔ این کارها و مانده هاست.

اما برای شناخت روشن و درست اسطوره، باید نخست باور کرده باشیم که این پاره‌ها، یادگارهایی است از پیکره‌ای فرهنگی که برای ما بر جای مانده است و ساختاری درونی دارد، منطقی بر آن فرمان می‌راند، پیامی در دل رخدادها و نمودهای شگفت اسطوره‌ای که گاه ناخردپسند هم می نمایند، نهفته است. ما اگر باور نکرده باشیم که آنجا، در اسطوره، کالبدی هست که جانی دارد، پوسته‌ای است که مغزی در آن نهفته است، شیوه ای در باز نمود و بیان اندیشه است که به ناچار باید اندیشه‌ای را در آن جست، سرگردان خواهیم ماند و راه به جایی نخواهیم برد و راز اسطوره را نخواهیم گشود. این نخستین گام است. ما باید نگرش درست به اسطوره‌ها را نخست بیابیم و سپس در آن بیندیشیم و به کار بگیریم. هیچ گریز و گزیری ازآن نیست. اگر چنین نکنیم، مانند بسیار کسان به آن خطای بنیادین دچار خواهیم شد که بر پایهٔ آن، اسطوره‌ها را جز پندارهایی پریشان، کودکانه و بی‌ارزش نمی‌دانند. حال آنکه اسطوره، دوره و بخشی شکوفان و پربار از تاریخ اندیشهٔ آدمی را در برابر ما می گسترد. آنچه در تاریخ نمانده و به ما نرسیده است در دل اسطوره نهان است. ما در اسطوره نه تنها بخشهای گمشده ای از تاریخ خود را می یابیم، بلکه سوی روی نهفته از تاریخ را در آنجا می توان یافت.

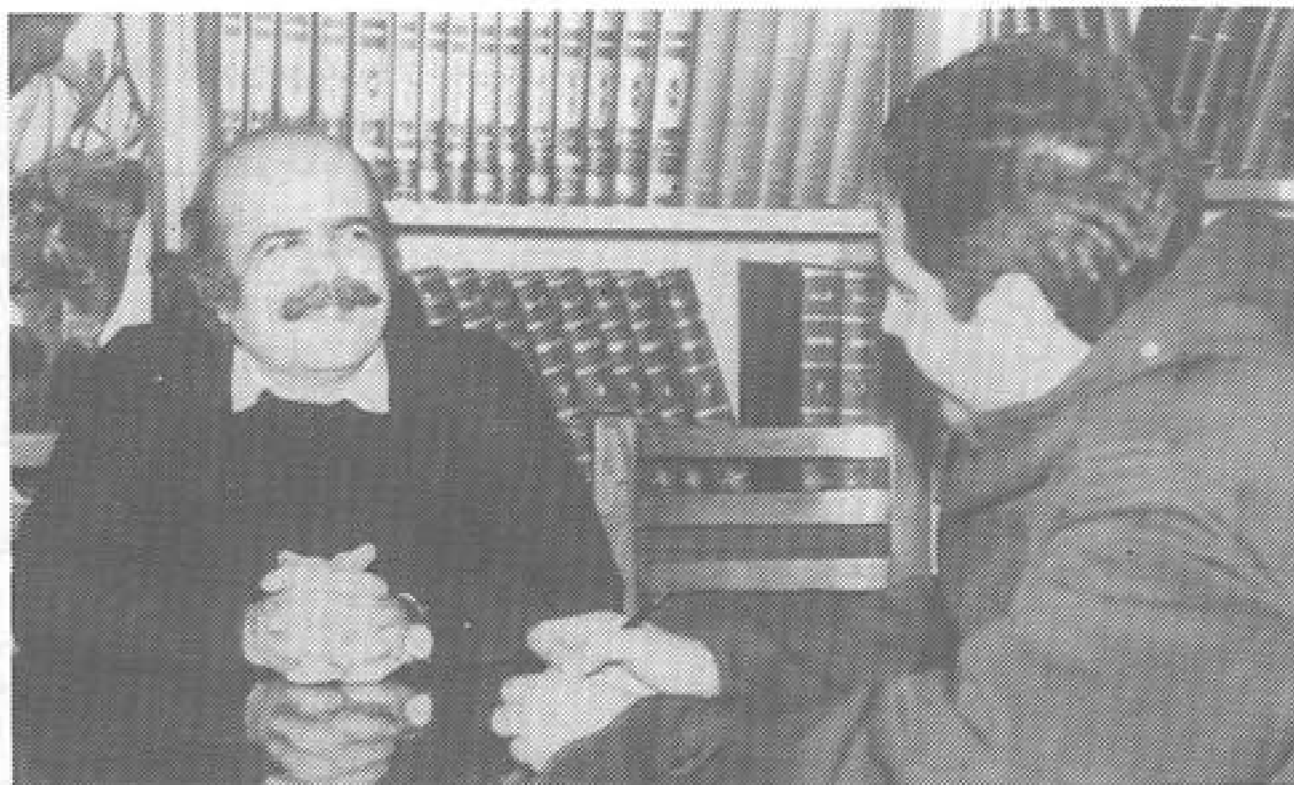
یعنی آن سوی تاریک تاریخ را، چون تاریخ، سرگذشت مردمان و تیره‌هاست در رویه. اما اسطوره، سرگذشت مردمان و تیره‌هاست در ژرفا. اسطوره تاریخی است که درونی شده است. تاریخی است که نهادین گردیده است. و شما اگر بخواهید ژرفای تاریخ را بشکافید، چاره‌ای ندارید جز آنکه به اسطوره بیندیشید. برای آنکه این نکته را من اندکی روشن کنم نمونه‌ای می آورم:

شما گاهی سرگذشت کسی را می نویسید. فلان، در فلان سال‌زاد. در فلان‌جا چنین کرد و چنان کرد و سرانجام در فلان سال، در فلان‌جا مرد. این تاریخ آن کس است. سرگذشت برونی اوست. اما شما بر پایهٔ این سرگذشت، هرگز نمی توانید به روشنی بدانید که به راستی در درازنای زندگی بر آن کس چه گذشته است؟ چه حالهایی داشته است؟ این سرگذشت، تاریخچهٔ درونی و روانشناختی آن کسی را هرگز بر شما آشکار نخواهد کرد.

تاریخ این است. اما زمانی شما دربارهٔ همین کس به گنجینهٔ گرانبهایی دست می‌یابید. او آنچه را که بر خود گذشته، در دفتری نگاشته است. حالهای خود را، اندیشه‌های خویش را، آزمونهای ژرف درونی خود را در آن دفترچه نگاشته است. خوب، من با این نمونه خواستم که اندکی، مرزی را که اسطوره را از تاریخ جدا می کند روشن کنم. خواست من این بود که نشان بدهم شما با کندوکاو در اسطوره‌ها می‌توانید به نکته‌هایی پی ببرید که هرگز هیچ نشانی از آنها در تاریخ آورده نشده است و می توانید به یاری اسطوره

نهان و نهاد مردمان را بکاوید. مردمان در درازنای زندگانی خود، ژرفترین آزمونهای روانی‌شان را، پایاترین اثرهایی را که از پیرامون خود پذیرفته اند، باز نموده و برای ما به یادگار نهاده اند. شما هنگامی که اسطوره های مردمی را می کاوید، سرگذشت درونی و روانشناختی آن مردم را برمی خوانید و می شناسید و با آنچه روزگاری در دل آنان گذشته است، بدین گونه آشنا می شوید. اسطوره نهانی‌ها را می تواند بر شما آشکار بدارد. این کاریست که هرگز از تاریخ برنمی آید. از دیدگاهی دیگر، تاریخ بیشتر سرگذشت کسان است. سرگذشت پادشاهان و بزرگان در تاریخ بیشتر باز تافته است. شما کمتر بدانچه بر مردمان رفته است در تاریخ بازمی خورید. ازسوی دیگردرروزگاران گذشته، چون تاریخ نویسان بیشتر در فرمان پادشاهان بوده اند، تاریخ را به گونه‌ای نوشته اند که به کام آنان خوش بیاید. گاه دریغی نورزیده اند که رخدادی تاریخی را دیگرگون بنگارند وحتی تاریخ ازاین دید نیز - یعنی از دید سرگذشت برونی کسان - یکسره گویا نیست و ما در بررسیهای تاریخی به نقد و سنجش نیاز داریم و این که بیندیشیم که آن تاریخ نگار چگونه مردی بوده است؟ آیا مانند بیهقی مردی راست و پاك و آزاده بوده است که قلم خود را به دروغ نمی آلوده است؟ یا نه، از گروه دیگر تاریخ نگاران بوده است که پروایی نداشته اند که راستی‌ها را فرو پوشند. اما در اسطوره چنین نیست. زیرا اسطوره تاریخی نیست که آگاهانه نوشته شده باشد، که بتوان به خواست خود آنرا دگرگون کرد. اسطوره از گونه‌ای دیگر، از دیدی دیگر و به سخنی دیگر تاریخی است که ناخودآگاهانه پدید آمده است.

من باز برای این که این مرز را درمیانهٔ تاریخ و اسطوره روشن کنم به همان نمونه پیشین بازمی گردم. خوب، گفتیم که کسی هست. شما سرگذشت او را نوشته‌اید، به دفترچه خاطرات و یادمانهای او نیز دست یافته‌اید. ازدید ارزش، ارزشی که این دفترچه در شناسانیدن نکته‌های نهانی در زندگی آن کس دارد، گفتیم که این دفترچه به اسطوره می‌ماند./ آن زیست نامه به تاریخ. اما باز، کار ژرفتر ازاین است. درست است که آن دفترچه خاطرات، نکته‌هایی را بر شما آشکار می‌دارد که در زیست نامهٔ آن کس هرگز



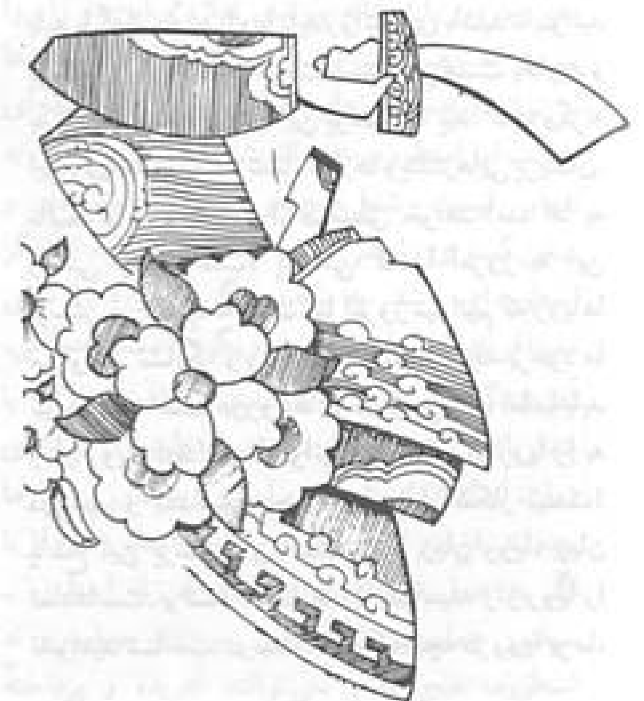
آورده نشده است، اما باز نکته‌هایی است که برخود آن نویسنده هم روشن نیست. شناختی که هریك از ما از خویشتن داریم، شناختی است تنگ و نارسا. ما هرگز خود را بدان سان که هستیم به یك بارگی نمی شناسیم. چه بسیار اندیشه‌ها و رفتارها درما هست که برای خود ما نیز شگفت انگیز است.

ما گاهی در برابر انگیزه‌هایی، واکنشهایی از خود نشان می‌دهیم که چرای آن را نمی‌دانیم. چون ناخواسته و ناآگاه آن واکنش نشان داده شده است. آن واکنش بیهوده نیست، اما بر ما روشن نیست. اگر روانکاوی سالها روان ما را، درون ما را بکاود و با ساختار نهاد ما آشنا بشود، گوشه و کنارهای آن را بکاود، شاید بتواند پاسخ بدهد که آن واکنش ناخواسته و ناآگاه در برابر آن کنش چرا انجام گرفته است؟ خوب، اسطوره این سوی تاریك و ناشناخته نهاد را به گونه ای بر ما روشن می کند. اگر آن کس بدان خوگیر شده باشد که در آن دفترچه خاطرات خویش گزارش رؤیاهای خود را هم بنویسد، شبی رویایی دیده است، تلخ یا شیرین، کابوسی، رویایی آشفته، اگر او گزارش آن رویاهایش را بی فزودوکاست، آنچنان که بوده است در آنجا نوشته باشد این گزارشهایی که از رویای خود به دست داده است، سوی‌های تاریك روان او را برما آشکار می‌دارد.

درست است که زمانی که شما گزارش رویاها را می‌خوانید، به آسانی نمی توانید راز آنها را بگشائید و باید یا گذارندهٔ رؤیا و یا باید روانکاوی باشید تا بتوانید پوستهٔ رویا را که گاه سخت و ستبر نیز هست بکاوید و به مغز اندیشه‌ها در دل این پوسته راه پیدا کنید وگرنه این رویاها، درچشم شما، نگارها و پندارهایی پریشان، مالیخولیایی و به دور از هرمنطق خواهد آمد. اما به راستی چنین است؟ پاسخی که ما امروز به این پرسش می‌دهیم، نه است. ما امروز میدانیم که رویاها می‌توانند نشانگر و رازگشای باشند. آنچه برخود ما نیز پوشیده است، دررویاهای ما باز می تابد. اما ما باید زبان رویا را بدانیم تا بتوانیم پیام نهفته در رویا را به درکشیم و بشناسیم. چرا رویا برما آشکار نیست؟ پاسخ این پرسش آن است، زیرا زبان رویا، زبان نمادهاست. و شما تا نمادها را نشناسید، راز رویا را نخواهید شناخت. درست است که آنچه در رویا بر ما،

در پوسته‌ای نمادین می‌گذرد، از آزمونهای ما در بیداری می‌تواند ستانده شده باشد؛ اما این آزموده‌ها، زمانی که از خودآگاهی ما به ناخودآگاهی ما می‌رسد، ریخت و رنگ و آهنگ و نمودی دیگرگون می‌یابد و به سخنی دیگرنمادین می‌شود. ناخودآگاهی ما به زبان نمادها با ما سخن می‌گوید. ما برای اینکه بتوانیم زبان رویا را دریابیم، باید نمادها را بشناسیم و این درست همان روند و کار و سازیست که ما در اسطوره به آن می‌رسیم تاریخ گزارشی خودآگاهانه است از رخدادها و از آنچه گذشته است. اسطوره گزارشی است ناخودآگاهانه از اینهمه، از این رونمادین است.

زبان اسطوره با زبان رویا یکی است. از آنجاست که ما باید به همانسان که رویا را می‌کاویم و می‌شکافیم تا نهفته‌های آن را به در بکشیم، اسطوره را نیز باید بکاویم و بشکافیم. باید رازنمادهایی را که زبان اسطوره را می‌سازند بدانیم وگرنه اسطوره هم می‌تواند به اندازه آن رویا درچشم ما بیهوده، بی‌پایه، کودکانه، پریشان، شگفت‌آور و ناخرد پسند بنماید. ما می‌توانیم کار را برخود آسان کنیم و از همان آغاز بگوئیم هیچ پیامی نیست. رها کنیم، بگذاریم و بگذریم. این کاری است که بسیار کسان می‌کنند، اما این کار بیهوده و تن‌آسانه است. ما اگر بخواهیم از این گنجینه بهره ببریم، برای شناخت تیره‌ها و تبارها و برای بسیاری از زمینه‌های دیگر چاره‌ای جز آن نداریم که زبان اسطوره را که زبان نمادهاست، بشناسیم چاره‌ای جز آن نداریم که باورکرده باشیم که ما هرزمان به اسطوره‌ای می‌رسیم، با پوسته‌ای نمادین رو به رو هستیم که مغزی در آن است و سرانجام باید به آن مغز رسید. خوب، این دیدگاهی است که ما امروز در پژوهشهای **اسطوره‌شناختی**، ناگزیر باید همواره از آن بهره بجوئیم تا بتوانیم **اسطوره** را آنچنان که شایسته آن است بکاویم و درون آن را برخود آشکار سازیم. نکتهٔ نغز اینجاست که **فرزانهٔ توس**، باگونه‌ای پیش تازی و آینده‌نگری شگرف، در جای جای شاهنامه به ما هشدار داده است که مباد فریفتهٔ پوستهٔ داستانها در شاهنامه شوید. او به ما اندرزداده است مغز را بکاویم و به دست بیاوریم برای نمونه در آغاز شاهنامه فرموده است: تواین را دروغ و فسانه مدان/ به یکسان روشن زمانه مدان/ از او آنچه اندر خورد با خرد/ دگر بر ره رمز معنی برد.



زیباتر و روشن‌تر از این نمی‌توان سخن گفت. استاد، خود، شاهنامه را از این دید به دو گونه بخش کرده است.

یکی بخشهایی است در **شاهنامه** که با خرد اندرخور است و با آزمونهای خودآگاهانه ما سازگار است. در آن بخشها سخنی نیست، به آن گزارشی می‌ماند که شما از زندگانی آن کس تهیه کرده اید یا به آن بخشهایی می‌ماند از دفتر خاطرات او که آگاهانه نوشته شده است. شما آنجا با دشواری و پیچشی رو به رو نیستید. امّا بخشی دیگر در **شاهنامه**، که بیشینهٔ آن را می‌سازد و ارجمندترین و پرمایه‌ترین بخشهای شاهنامه نیز هست، آن بخشی است که از راه رمز معنی می‌برد و اگر شما می‌خواهید به معنا برسید چاره‌ای ندارید جز آن که رمز را بگشایید، یعنی بخشهای اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه استاد، خود در داستان **اکوان دیو** نمونه‌ای به دست داده است، نمونه‌ای **نمادشناختی** فرموده است: تو مر دیو را مردم بدشناس/ کسی کوندارد زیزدان سپاس.

آشکارا گفته است که دیونماد است. اندیشه‌ای است که در پیکره‌ای نمادین بنام دیو ریخته شده است. تو در این پوسته که دیو است، نماد است، نمان. رمز را فروگذار و از آن بگذر و به پیام نهفته در آن برس. این روشی است که ما در پژوهشهای اسطوره شناختی به ناچار باید به کار بگیریم تا بتوانیم به سرانجامی برسیم وگرنه در آستانه اسطوره خواهیم ماند و اسطوره، دری همواره بسته خواهد ماند در برابر ما. همواره دری بسته خواهد در برابر ما.

من گفتم که اسطوره گونه‌ای جهان بینی است. به گمان من، این جهان بینی و این دوره فرهنگی به اندازهٔ هرجهان بینی یا هر دوره دیگر در فرهنگ انسانی، می‌تواند ارزشمند باشد و به ما درباره خویشتن و درباره جهان، آگاهی و شناخت بدهد. من برآنم که سه دورهٔ بزرگ در تاریخ اندیشه‌ای و خردورزی آدمی می‌توان به دست آورد انسان از همان نخستین روزگارانی که آغاز کرد به اندیشیدن و کاویدن و شناختن، تا به امروز، از نگاهی گسترده، از سه زینهٔ سترگ و از سه دوره گذشته است. یکی **دورهٔ اسطوره**، دیگر **دورهٔ فلسفی و سوم دورهٔ علمی**. ما در این روزگار در دوره علمی به سرمی بریم. دوره فلسفی کارآیی و شکوفایی خود را کم و بیش از دست داده، هرچند که یکسره رها نشده است. اما دورهٔ اسطوره‌ای را قطعاً دیری است که فرونهاده‌ایم.

یعنی منطق اسطوره و شیوه شناخت اسطوره‌ای، امروز برای ما کارآیی ندارد. چرا؟

برای این که ما آن زمینه و منش روانشناختی بایسته را از دست داده‌ایم. اما به گمان من، کارآیی آن روش، درجای خود به هیچ روی کمتر از کارآیی روش فلسفی یا کارآیی روش علمی نیست و شناختی که ما با به کار گرفتن روش اسطوره‌ای به دست می‌آوریم، به هیچ روی کمتر از شناخت فلسفی و شناخت علمی نمی‌تواند باشد. هرکدام از اینها در جای خود، ما را با سویی و با رویی از پدیده‌های هستی می‌تواند آشنا کند. عرض کردم، هرکدام از این روشها، دورانی از شکوفایی و چیرگی داشته‌اند. روزگاری **اسطوره** چیره بوده است، زمانی **فلسفه** و امروز**دانش**. امّا ما امروز نشانهایی در اندیشهٔ جهانی می‌بینیم، از بازگشت به روش کهن درشناخت، نمونه‌ای روشن از آن درباختر زمین، سربرآوردن دانشورانی است مانند «**کارل، گوستاویونگ**» که به گونه‌ای می‌کوشید دانش را با اسطوره، با نهان‌گرایی و با مکتبها و دبستانهای درویشی پیوند دهد. **یونگ** نمونه برجسته‌ای می‌تواند بود از این بازگشت. او دانشوری جادوگر و جادوگری دانشمند، نهانگرایی برون‌نگر یا برون‌نگری نهانگرا بود و بیش از هر دانشمند دیگری درباره پیوند اسطوره با ناخودآگاهی اندیشید. دبستان تازه‌ای را درروانشناسی گشود که خود آنرا روانشناسی ژرفا می‌نامید.

اگر من بخواهم درباره شیوه‌های شناخت در هرکدام از این سه دوره سخن بگویم، به درازا خواهد کشید. به همین نکته در اینجا بسنده می‌کنم که هرکدام از این دوره‌ها، درجای خود می‌تواند برای پژوهندگان و جویندگان آگاهی شناخت، سودمند و کارا باشد. اما داستان آنچنان که گاهی انگاشته می‌شود آن نیست که ما یکی از این روشها را به جای دیگری بنشانیم و گمان ببریم که اگر به یکی پرداختیم از آن دودیگر بی نیازیم. هرگز روش علمی نمی‌تواند ما را به آن شناختی برساند که فلسفه یا اسطوره بدان تواناست. درست است که دربرون، ما امروز اندیشهٔ اسطوره‌ای را فرو نهاده‌ایم، یعنی به شیوهٔ اسطوره‌ای به جهان نمی‌نگریم، امّا ارزشهای اسطوره‌ای هنوز در مازنده است.

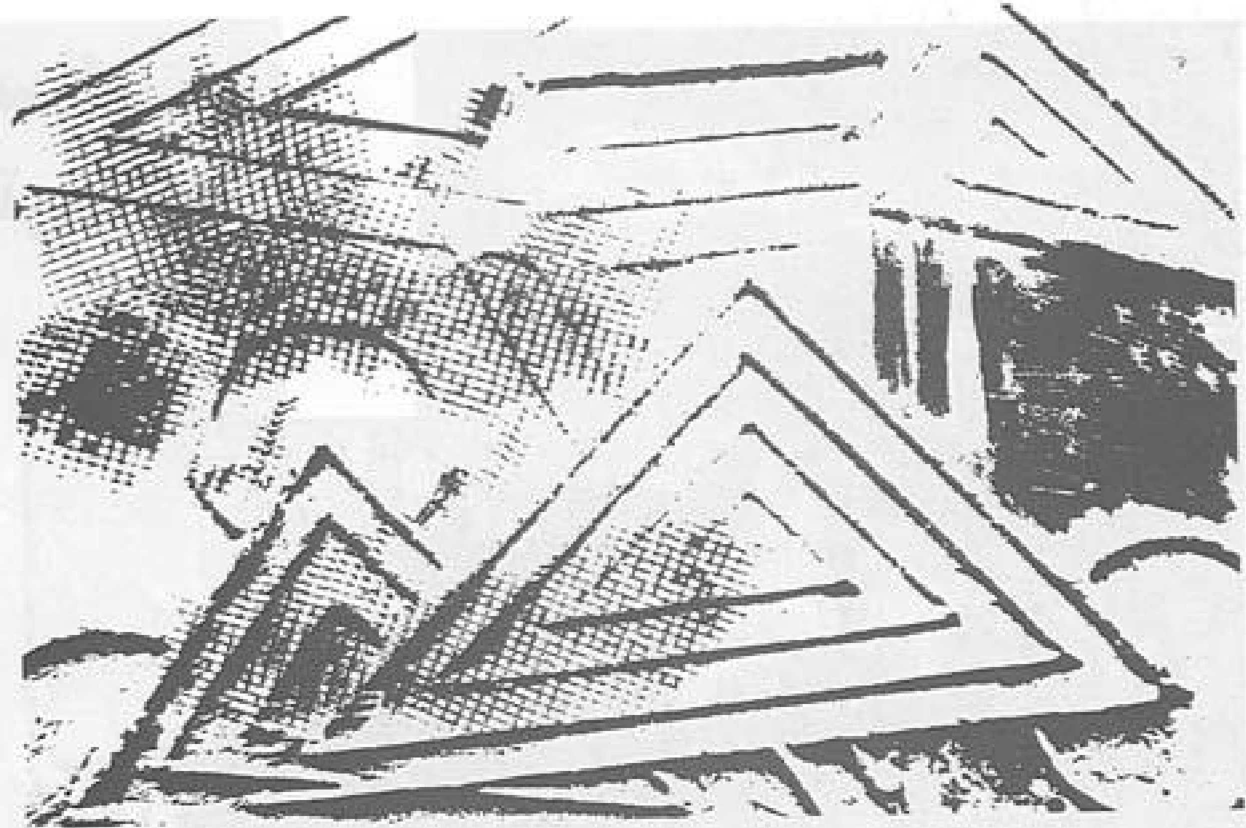
یعنی ما خودآگاهانه انسانی هستیم علمی، اما ناخودآگاهانه هنوز انسانی اسطوره‌ای هستیم. به همین سبب منش اسطوره‌ای ما پناه آورده است به جهان رازناك و شگفت انگیز و فراسویی رویا و جهانِ ناخودآگاهی.

□ برای شناخت اساطیر ایران باستان، به غیر از «اوستا» و «شاهنامه»، منابع دیگری هم در دست هست؟

■ اساسی ترین پایه‌ها برای این کار، همان اوستا و شاهنامه است، اما کتابهای کهن، همچون **کارنامهٔ اردشیر بابکان، یادگار زریران، دینکرد** و دیگر کتابهای از این دست، ما را با گوشه‌هایی از اساطیر ایران باستان آشنا می‌سازند.

□ صمیمانه سپاسگزاریم.





● پیرامون افکار و اندرزهای پروست

هر رمان‌نویس بزرگی یک معلم اخلاق است

○ ژان دوتور

● شهرام کامران فر

○ در آغاز قرن نوزدهم، رمان در فرانسه به شدت در حال رشد بود. در نیمهٔ نخست این قرن، بالزاك دست به آفرینش مجموعهٔ داستانی عظیمی زد و با الهام از «کمدی الهی» دانته، نام «کمدی انسانی» را بر آن نهاد.

در آغاز قرن بیستم، رمان در فرانسه، دیگر «نوزاد» نبود: قالبهای قرن پیش درهم ریخته شد و سبکهای نوجایگزین شد. در سالهای آغازین این قرن، «مارسل پروست» کار عظیم بالزاك در قرن پیشین را به شیوه‌ای نو تکرار کرد و رمان عظیم «در جستجوی زمان از دست رفته» را آفرید.

به تازگی، افکار و اندرزهای مارسل پروست[1] در مجموعه‌ای چهارقسمتی گردآوری و منتشر شده است. گردآورنده آقای «برنار دوفالوآ[2]» است و کتاب درفرانسه چاپ و منتشر شده است. نویسندهٔ این مقاله، «ژان دوتور[3]»، عضو آکادمی فرانسه، علاوه بر معرفی این مجموعهٔ نفیس، مطالبی خواندنی در بارهٔ بالزاك، پروست و دیگر نویسندگان فرانسوی عرضه می کند.

زمانی که آثار بالزاك را می‌خواندم، اغلب به این نکته اندیشیده‌ام که قدرت نویسندگی وی در «کمدی انسانی» سه یا چهار برابر توانائی نویسندگانی چون: لاروشفوکو[4]، شامفور[5] و وُوْنارگ[6] به نظر می‌رسد. در یك لحظه اندیشهٔ نویسنده در قالب پند و اندرز یا کلمات قصاری جلوه گر می شود که در جریان داستان نمی‌توان با نگاهی گذرا انها را دید. این اندرزها درسهایی عمومی هستند که آرام آرام و به طور طبیعی از وصف مواردی خاص نتیجه می شوند. چندین بار افسوس خورده‌ام که فرصت یا حوصله نداشته‌ام تا مجموعه‌ای از جزایر کوچك و گرانبهای سر برآورده از این اقیانوس بالزاکی را گردهم آورم. از چنین کوتاهی در حق استاندال، تاکری[7] و داستایوفسکی نیز بارها احساس ندامت کرده‌ام. هر رمان‌نویس بزرگی، یك معلم اخلاق است: فلوبر، زولا و پیروانشان موجب شده اند این مهم تا حدّی به فراموشی سپرده شود.

همّتی را که من در بارهٔ بالزاك به خرج نداده‌ام، آقای برنار دوفالوآ در مورد پروست به کار بسته است. وی در میان آثار پروست، کتاب «جستجو[8]» را بازخوانی کرده و عمیق‌ترین یا ماهرانه‌ترین نکات آن را برگزیده است؛ در این بین می‌توان بازتابی از افکار شامفور و لابرویر[9] را مشاهده کرد. به عنوان مثال، جملهٔ: «حسادت غالباً چیزی نیست جز یك نیاز تشویش‌آمیز به اقتدار که در امور عشقی اعمال می‌شود!» مؤید این ادعاست؛ و نیز این جمله، که می‌بایست اصول گرایان به آن بیندیشند: «اثری که حاوی تئوریهائی باشد، به شیئی می‌ماند که قیمت گذاری شده است.»

آقای دوفالوآ در مقدمهٔ شایان توجهی که برکتابش نوشته، بدیع‌ترین جنبهٔ پروست را نشان می‌دهد و به خواننده می فهماند که مارسل پروست از نویسندگانی است که ـ در مقایسه با دیگران ـ بیشترین وقت، صرف درك کردن آنها شده است، و همچنین وی از نویسندگان کلاسیك است و در آثارش، جریانهای ادبی قدیم فرانسه به وفور یافت می شود؛ این جریانهای ادبی از مونتنیْ[10]، مولیر، بالزاك، سن سیمون[11] و ... الهام گرفته شده‌اند. اخلاقیات، نه از ذهن زیبایی‌شناس وی، نه از قریحهٔ فرانسوی‌اش و در نتیجه نه از آثارش نمی توانست جدا باشد.

این مجموعه به چهار بخش تقسیم می شود: «درباب انسان»، «در باب عشق»، «در باب هنر» و «افکار جوانی». بخش آخر (افکار جوانی)، شاید قوی‌ترین بخش کتاب نباشد اما شگفت‌انگیزترین آنهاست. در هفده یا هیجده سالگی، مارسل جوان درایت یك فیلسوف پیر و صنعت استعارهٔ یك شاعر بسیار دانا را داشت. به عنوان مثال به این جمله از او اشاره می کنیم: «خداوند، زندگی را برای ما به سان پادزهری در برابر تفکر، و تفکر را مانند پادزهری در مقابل زندگی قرار داده است. لذات تفکر، غمهای زندگی را برایمان شیرین می کند و لذات زندگی آنچه در غمهای تفکر ناگوارترین است را تعدیل می کند.»

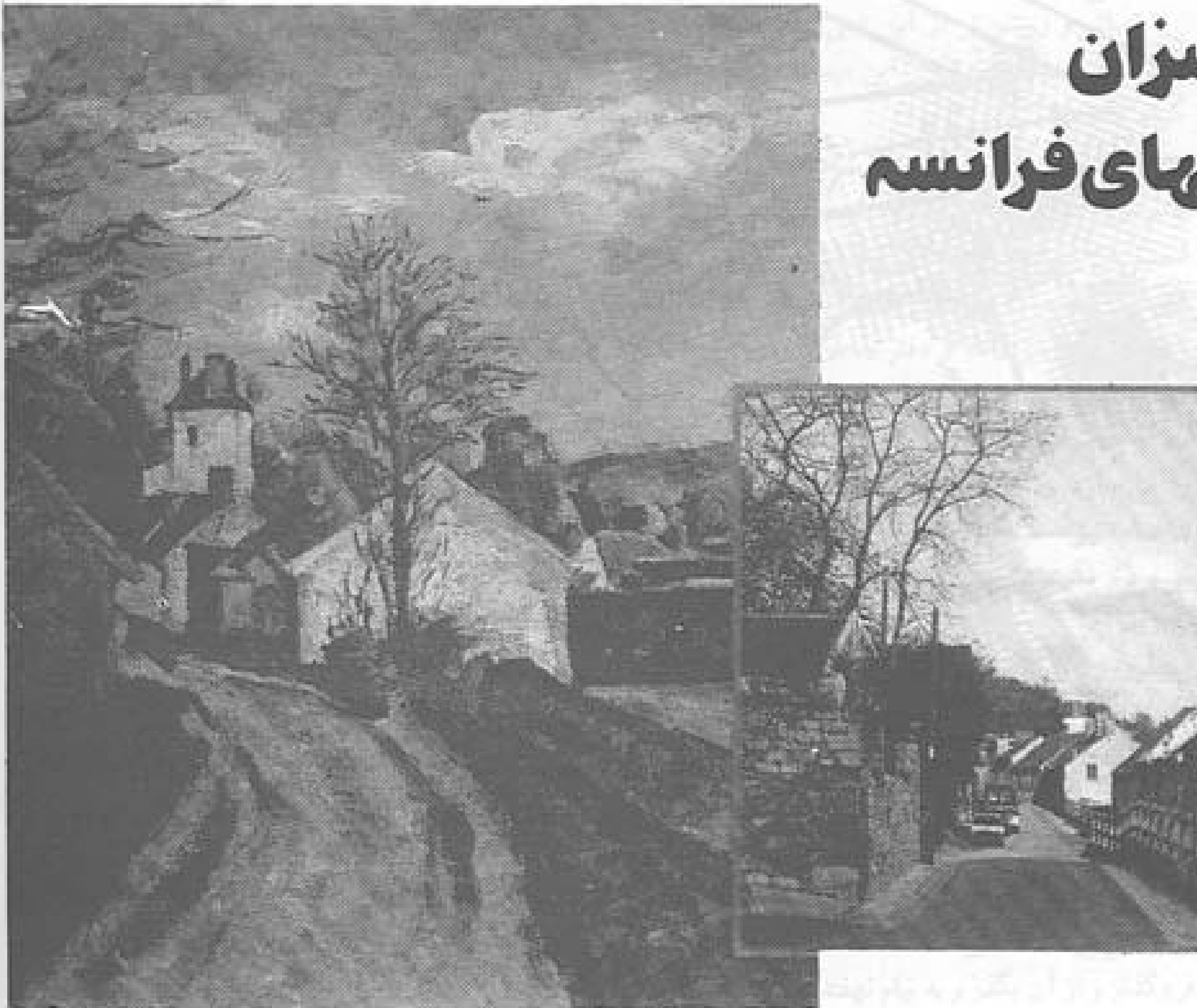
اندرزها، ضرب المثل‌های روانهای برتر، و تا حدّی وصیت معنوی نویسنده شان هستند. آنچه آقای دوفالوآ از کتاب «جستجو» برگزیده، وصیت نامهٔ کوچکی از پروست را تشکیل می‌دهند. این مجموعه، با برخورداری از «ایجاز»، «صراحت» و «قاطعیت»، با تمامی افکار اخلاق گرایان بزرگ همخوانی دارد؛ اما با این حال، موسیقی بخصوصی را به گوش می‌رساند، حتی بهتر از موسیقی: نوعی ملایمت[12] و چسبندگی[13] کاملا پروستی از خود بروز می‌دهد با مطالعهٔ پیوستهٔ آنها، مانند آقای دوفالوآ به این فکر می‌افتیم که پروست کل ادبیات است، همانطور که می گفتند: باخ کل موسیقی است.

پانویسها:

1. «Pensées et maximes de Marcel Proust» (Editions France - Loisirs, 177 pages).
2. Bernard de Fallois
3. Jean Dutourd
4. La Rochefoucauld (1613 - 1680)
5. Chamfort (1740 - 1794)
6. Vauvenargues (1715 - 1747)
7. Thackeray (1811 - 1863)
8. La recherche
9. La Bruyére (1645 - 1696)
10. Montaigne (1533 - 1592)
11. Saint - Simon
12. Tiédeur
13. moiteur

منابع الهام ون گوگ، سزان و بعضی امپرسیونیستهای فرانسه

● ترجمهٔ فرمهر منجزی



تصور کنید از دهکده‌ای عبور می‌کنید که تنها هنرمند تاریخ با تابلویی به ارزش پنجاه میلیون پوند در آنجا کار و زندگی می کرده است، و مهمانخانه‌ای که او در آن زندگی کرده و با مرگی فجیع از دنیا رفته بود هنوز در آنجا وجود دارد. مهمانخانه‌ای که چشم‌اندازش سالن اصلی شهر است و این هنرمند آنرا به تصویر کشیده است.

و تصور کنید آن هنرمند در کنار برادرش در گورستانی خارج از شهر در میان مزارع گندم در خاک خفته است و اینگونه به دنیا نزدیکتر شده است. در بالای تپه‌ای که مشرف به گورستان است کلیسایی قرار دارد که موضوع یکی از تابلوهای مشهور اوست و

این ده در بیست و پنج مایلی یکی از پررفت‌وآمدترین شهرهای دنیاست و هنوز هم مورد توجه توریستهای بسیاری قرار دارد. با این وجود می‌توان گفت این دهکده هنوز همانگونه است که صدسال پیش بوده است. در امریکا برای یافتن چنین مناظری که موضوع نقاشی باشند پارکهای کالیفرنیا جوابگو هستند. در فرانسه تنها گذراندن یك روز در اورز-سور-اویز برای انجام اینکار کافی است. چنانکه ونسان ون گوگ در ماه مه سال ۱۸۹۰ هنگام اقامت در اورز به برادرش تئو نوشت: «اینجا به اندازه کافی از پاریس دور هست که بتوان آن را یك ده واقعی نامید».

در اینجا کلبه‌هایی وجود دارد که افرادی از طبقهٔ متوسط در آنها ساکن هستند. هوا آفتابی، روشن و مطبوع است. تمام زمینها پوشیده از گل است.

کارخانه‌ای در اینجا دیده نمی‌شود در عوض تا چشم کار می کند همه جا سبز و خرم است.

نیروی خلاقه با اندکی تخیل: ونگوگ امروز هم می‌توانست اورز را چنین بیابد. برخی از اهالی اورز براین عقیده اند که او همچون شهابی به این مکان آمد و آن را برای همیشه به تصویر کشید. او در عرض هفتاد روز، هفتاد تابلو از اطراف دهکده و ساکنان آن کشید.

هنرمندان دیگری هم مناظر اورز را به تصویر کشیدند- سزان، پیسارو، کوروت، دوبیگنی، دومیه و... موریزوت که امروزه تابلوهای آنها در اکثر موزه‌های دنیا به نمایش گذارده شده است- گالری تیت در لندن، موزه ارسی در پاریس، موزه هنری متروپولیتن در نیویورك، موزه کانست در باسل، موزه ملی در استکهلم، موزه آرمیتاژ در لنینگراد. با وجود این که دهکده اورز در چند کتاب هنری وکارت پستالهای متعدد به تصویر کشیده شده است ولی همچنان ناشناس باقی مانده است.

یك روز قبل از این که برای اولین بار به دیدن دهکده اورز بروم جمعیت زیادی در موزهٔ ارسی جمع شده بودند تا از تابلوهای قدیمی دیدن کنند. تابلوی «کلیسای اورز - سور - اویز» اثر ون گوگ و تابلو «چهارراه روورامی در اورز» اثر سزان و «خانه مرد حلق آویز شده» در آنجا به نمایش گذاشته شده بودند. و علاوه بر اینها تصویر مالیخولیایی دکتر گوشه اثر ون گوگ. خانه و باغ دکتر گوشه مدل نقاشی خوبی برای اکثر هنرمندانی بود که به آنجا می‌رفتند. روز بعد موزهٔ اورز- سور- اویز خالی از بیننده بود.

تابلو کلیسای ون گوگ، خانه مرد حلق آویز شده و خانهٔ دکتر گوشه برای کسانی که فرصت فکر کردن و تأمل در تابلوها را داشتند، چشمگیر بود. البته اورز امروزه کاملاً شبیه آنچه در نقاشیهای یك قرن پیش بوده، نیست. و هرگز هم نخواهد بود. امپرسیونیستها اورز را آنچنان که دیده بودند به ما نمایاندند.

شما درکمتر از یك ساعت می توانید از پاریس به اورز بروید. یا سفرتان را با قطار انجام دهید. آنچنان که هنرمندان آن زمان می کردند. از ایستگاه سنت لازار (که تابلو آن توسط مونت کشیده شده است) تا ایستگاه اورز (که تابلو آن را موریس دوولامینگ کشیده است) با تعویض قطار در ایستگاه پونتوسی (که مورد علاقه پیسارو بود). اورز از پائین رودخانهٔ اویز به سمت بالا می‌آید تا به سالن شهری که ون گوگ آنرا کشیده است می‌رسد و بعداز آن کلیسا قرار دارد و بالای تپه قبرستانی است که تئو ونسان در آن خفته‌اند و با برگهای درختان پاپیتال باغ دکتر گوشه پوشیده شده اند، و بالاخره مزارع گندم که تا امتداد افق کشیده شده اند.

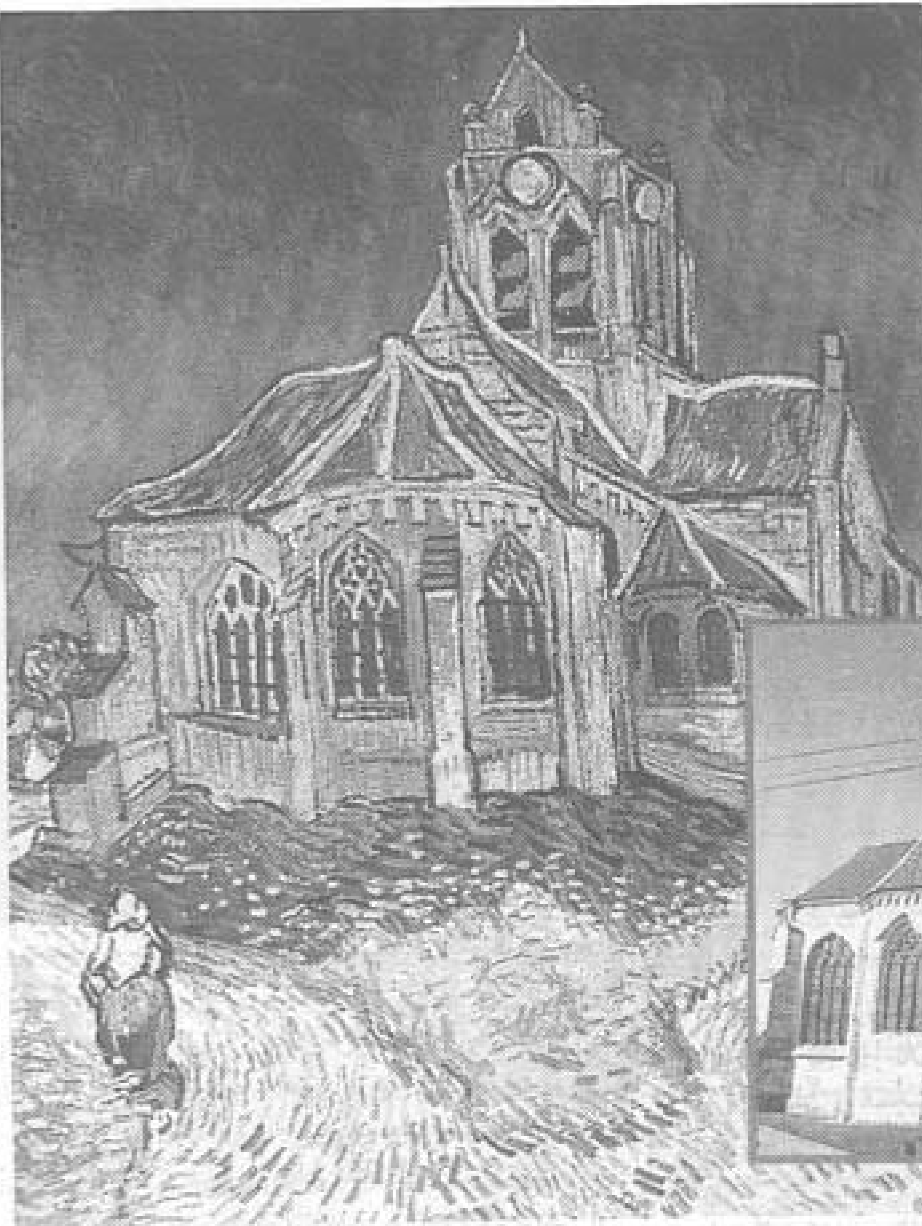
«اورز» یك جامعه بورژوازی واقعی است با شش هزار نفر جمعیت- یك قرن پیش جمعیت اورز حدود دو هزار نفر بوده است. در میان مزارع حیاطهای وسیعی وجود داشت که در آنجا غاز و جوجه نگهداری می کردند. اما امروزه سقفهای کهنه و کاهگلی آنها باد کرده و از میان رفته است. آن کلبه‌ها و مزارع بزرگ جای خود را به خانه هایی حجاری شده با سقف سفال قرمز داده اند. در حیاط کلیسا، در سایهٔ پارکها، در کنار مجسمهٔ بلند و باریك ون گوگ، در کنارهٔ اویز یا در مزارع گندم،همه جا هوا بسیار عالی است. در بهار و تابستان گلهای شکفته شده برروی دیوارها وزیر پنجره‌ها پخش می شوند. بوی گلها همه را سرمست می کند. گلهای آبشار، بوته‌های رز و زنبق، لاله‌ها و گلهای ختمی، یاس زرد و گلهای همیشه بهار.

«گیسل بیز» هشتاد ساله مرا به باغ مشهور دوبیگنی برد، که از زمان ون گوگ تاکنون همانگونه مانده است. همانطور که ما به سمت خانهٔ دوبیگنی پیش می‌رفتیم او یك دسته گل رز قرمز از باغ چید. باید اعتراف کنم که گلهای باغ او همیشه گلهایی خاص، و نمونه بوده اند. «این گلها به آن مکان شکوه و عظمتی خاص می دهند».

چارلز فرانسواز دوبیگنی نقاش منظره‌های طبیعی، در شهر اورز کمتر از ادامه دهندگان مکتبش شناخته

شده است به نظر می‌رسد که او را بیشتر به عنوان کشیش غیررسمی ده می شناخته اند.

اگر از اویز بگذرید و رو به سوی پائین شهر بروید مجسمه دوبیگنی را پائین‌تر از کلیسا می‌بینید. او درسال ۱۸۶۱ خانه‌اش را در اورز ساخت و بیوه او بعدها آن را به همان شکل نگاه داشت. این مناظر و چشم اندازهای دهکده اویز بود که هنرمندان دیگر را هم به آنجا جلب کرد. وقتی که ون گوگ، یکی از طرفداران و پیروان دوبیگنی، به اورز رسید، اولین چیزی که به برادرش نوشت این بود: «اینجا واقعا زیباست».

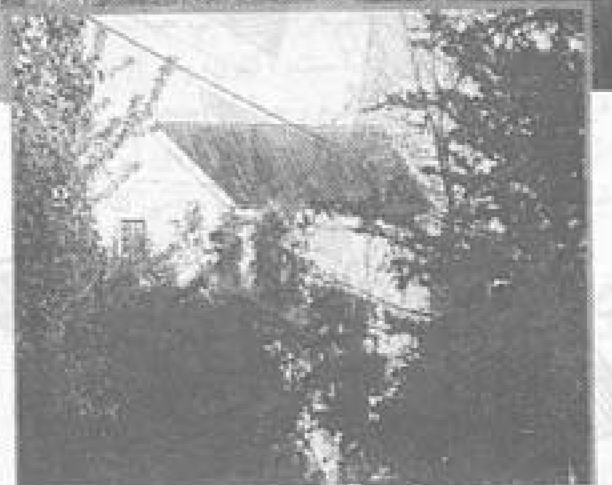




صلح و آرامش: اورز دهکده ای است مناسب برای پیاده روی. جاده‌ها در امتداد دامنهٔ کوهها سرازیر هستند و همچنانکه در طول «جاده قدیم» (حتی در زمان ون گوگ هم به همین نام ـ جاده قدیم ـ خوانده می شد) به سمت پنتویز می‌روید تنها صدای پرندگان است که سکوت و آرامش محیط را می شکند. «جاده قدیم» توسط نقاشان بسیاری به تصویر کشیده شده است. در کنار آن خانه‌های قدیمی و حتی درختان پاپیتال و تاکستانها هم به تصویر کشیده شده‌اند. خانه دکتر گوشه هم یکی از این خانه‌هاست. پشت دیوار بلند سفیدی با پشت دریهای سبز قرار گرفته است. درست همانگونه که در تابلو سزان در موزهٔ ارسی نمایانده شده است. و فقط چند خانه آنسوتر تقاطع خیابان «رمی» است که برای همیشه ماندگار شده است.

یك نقشهٔ خوب و مفید و بروشور قابل استفاده از اورز در ادارهٔ توریستی قرار دارد. این محل در کنار «کول دوسك» قرار دارد که در تابلو «پلکان در اورز» ون گوگ هم دیده می شود. خانه‌ای را که او نقاشی کرده بود هنوز می‌توان در بالای تپه خیابان دوبیگنی دید.





«اوبرگ راوو» محل زندگی و مرگ ون گوگ است. او در روز ۲۷ جولای سال ۱۸۹۰ با شلیك گلوله به سینهٔ خود در همین مکان به زندگیش پایان داد. خانهٔ وی در کنار جاده در نزدیکی ادارهٔ سیاحت و جهانگردی قرار دارد. ابتدا او در اتاق زیر شیروانی یك قهوه خانه ساکن شد و بابت کرایه آن محل روزی سه و نیم فرانك پرداخت می کرد. امروزه آنجا هم به عنوان خانهٔ ون گوگ معروف است. آن خانه در سرراه سالن اصلی شهر قرار دارد، جایی که هنرمندان فقط چند روز بعداز مرگ او ـ در روز باستیل ـ آنجا را با پرچمها و نشانه‌های سلطنتی تزئین کردند در کتابچهٔ راهنمای اداره سیاحت و جهانگردی، چشم‌اندازها، باغها و ساختمانهای دیگری که نقاش آنها را به تصویر کشیده به خوبی نشان داه شده است. «کلیسای اورز» که ون گوگ آن را به تصویر کشیده، حدود هشتصدسال قدمت دارد اما ابهت و وقار آن بیش از عظمت «موضوع» باعث ماندگاری آن شده است. «خانه مرد حلق آویز شده» که موضوع یکی از تابلوهای سزان بود امروزه از بین رفته است. اما اسنادی که در ادارهٔ سیاحت و جهانگردی قرار دارد حاکی از اینست که «آنجا هرگز مردی به دار آویخته نشده، بلکه تنها خانهٔ شخصی به نام پندو بوده است».

گذشت زمان هم نتوانسته است تغییر محسوسی در اورز به وجود آورد. حتی روستاییها ـ و مخصوصاً پیرترها ـ شبیه مردمی هستند که یك قرن پیش در آنجا زندگی می کرده اند.

اگر بخت با شما یار باشد ـ چنانکه یك روز صبح هنگام برپایی بازار روز با من بود ـ می توانید پیرترین زن ده را با لباس آبی، روسری سفید و سبدی در دست ببینید که آهسته و قدم زنان از راه پیچ درپیچ جلو کلیسا می گذرد. ون گوگ چیزی شبیه به این منظره را دیده بود و در تابلو «کلیسای اورز سوراویز» آن پیرزن را برای همیشه ثبت کرده بود.

منبع: Reader's Digest

● شرحی بر کارنامه گروه شورای فرهنگ عمومیِ شورایعالی انقلاب فرهنگی (۳)

احیاء انجمن آثار ملی سابق و تصویب اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

■ جلال رفیع

گروه «شورای فرهنگ عمومی» وابسته به «شورای عالی انقلاب فرهنگی»، در سال ۶۵ با این بینش و احساس که همراه با تصویب ضوابط و تعیین محدوده‌ها (از جمله تصویب سیاستها و ضوابط قانونی نشر کتاب) باید مجدّانه و هوشیارانه مراقب بود که سیاستهای ایجابی و اثباتی (در اثنای اشتغال به آنچه، منع و نهی و سلب در حوزه قانون، تلقی می شود) از یاد نرود بلکه تقدّم مقامی و ارزشی خود را نیز حفظ کند، درپی تأسیس و احیاء و تجدید فعالیت مراکز و مؤسساتی برآمد که منشاء آثار فکری و فرهنگی بسیاری بوده‌اند و می‌توانند باشند.

«انجمن آثار ملی سابق»، یکی از این مراکز بوده است. براساس گزارش عرضه شده به شورای فرهنگ عمومی کشور، این انجمن در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی تأسیس شده و اساسنامه‌اش در سال ۱۳۰۴ مورد تجدید نظر قرار گرفته و بعد از یك وقفه دهساله از سال ۱۳۲۳ مجدداً با اصلاح اساسنامه فعالیت خود را شروع کرده است. نکته قابل توجه اینست که در میان بیش از صد و پنجاه عنوان کتاب و رساله‌ی منتشر شده، طیّ قریب شصت سال فعالیت انجمن، موارد متعددی وجود دارد که دارای صبغه قوی و قابل توجه اسلامی و ملی است.

اساسنامه سابق «انجمن آثار ملی» همراه با مقدمه‌ای که هدف و مقصود فرهنگی نظام جمهوری اسلامی از احیاء این انجمن، همچنین تاریخچه و سیر تطّور آن را توضیح می‌داد، به منظور بازنگری و نیز هرگونه تغییر و تجدید متناسب با تحوّلات ناشی از پیروزی انقلاب اسلامی، در اختیار اعضای شورا قرار گرفت.

بحث و بررسی که پایان یافت، اساسنامه «جدید» انجمن مذکور ابتدا تحت عنوان اساسنامه «انجمن اعتلای فرهنگ» و نهایتاً «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی»، تسلیم شورایعالی شد. البته در آن قسمت از اساسنامه «سابق» انجمن آثار ملی که به مواردی از قبیل ترکیب هیأت مدیره و منابع مالی و سایر امور انجمن مربوط می شد تغییری صورت نگرفت و انجاء این مهم، به تشخیص و تصمیم «هیأت موسس یا هیأت امناء» انجمن، واگذار شد. اکنون (ذیلاً) آنچه را ملاحظه می کنید عبارت است از: (۱)ـ اساسنامه جدید انجمن آثار و مفاخر فرهنگی (انجمن آثار ملی سابق) که در سال ۶۵ در شورای فرهنگ عمومی و نیز در سال ۶۶ در شورایعالی انقلاب فرهنگی تصویب شده است. (۲) ـ اساسنامه اوّلیه‌ی پیشنهاد شده به شورای فرهنگ عمومی (قبل از تصویب)، همراه با مقدمه توضیحی و وظایف هیأت مؤسس و هیأت مدیره و منابع مالی و شرایط عضویت و امثال آن (که فقط جنبه پیشنهادی داشته و همانطور که گفتیم تغییر یا تصویب این قسمت از اساسنامه پیشنهادی، به تشخیص و تصمیم هیأت امناء انجمن احاله شد). (۳) ـ نامه وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس شورای فرهنگ عمومی به ریاست جمهوری و رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی (در سال ۶۶).

***

■ (۱) ـ اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

(مصوب جلسات ۱۲۴ و ۱۲۸ مورخ ۶۶/۶/۳ و ۶۶/۷/۲۱ شورایعالی انقلاب فرهنگی)

به منظور تحقق اهداف و وظایف مشروحه ذیل، انجمنی تحت عنوان «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی» تاسیس میشود:

ماده ۱ـ هدف:

معرفی و بزرگداشت عالمان و متفکران عرصه فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و احیاء و انتشار آثار ارزندهٔ آنان و همچنین معرفی آثار فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و نقش و سهم ایرانیان در اعتلاء و ارتقاء آن.

ماده ۲ـ رئوس وظایف:

الف ـ تهیه و انتشار زندگینامه عالمان و متفکرانی که در اعتلای فرهنگ و تمدن اسلام و ایران منشاء اثر بوده‌اند و احیاء آثار آنان.

ب ـ برگزاری کنگره‌های تحقیقی و برپائی مراسم بزرگداشت و کمك به ساختن بناهای یادبود و امثال آن و مشارکت موثر در سمینارها و کنگره‌ها و مجامع و نمایشگاههای فرهنگی مهم ایران و جهان.

ج ـ تجلیل، تشویق و حمایت از پدید آورندگان آثار فرهنگی و علمی ارزنده و همکاری در امر انتخاب کتب برگزیده سال.

د ـ مبادله اطلاعات و همکاری با موسسات فرهنگی و کتابخانه‌های داخل و خارج کشور در زمینه تهیه و تکمیل فهرست مجموعه‌های نفیس فرهنگی و هنری و کتب و نسخ خطی و تلاش در نشر این کتب و نسخ و تشویق و ترغیب به تحقیق در اثار ارزندهٔ فرهنگ اسلام و ایران.

هـ ـ معرفی تاریخ فرهنگ اسلام در ایران و به ویژه سهم ایرانیان در خدمت به اسلام و تمدن اسلامی و میراث اسلام در ایران.

ماده ۳ ـ اعضای هیئت امناء:

۱ـ ریاست جمهوری (ریاست عالیه)

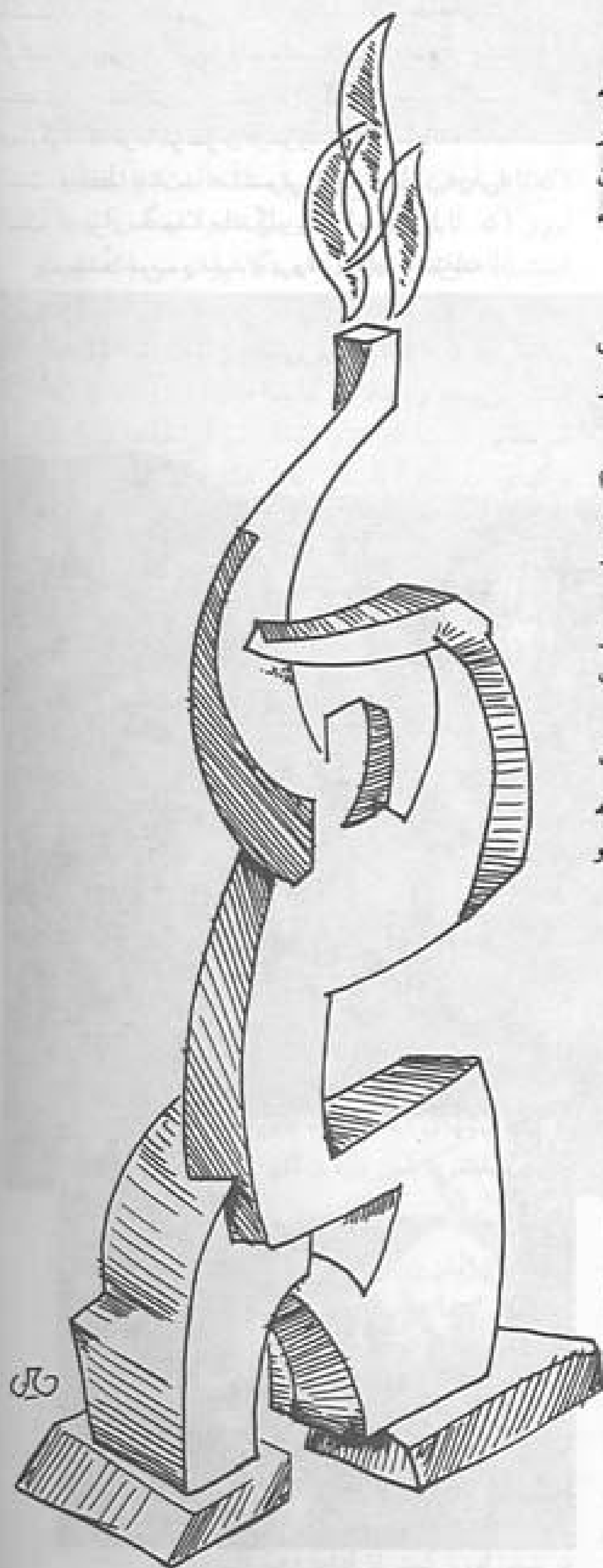
۲ـ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳ـ وزیر فرهنگ و آموزش عالی.

۴ـ سه نفر از اساتید و شخصیت‌های دانشگاهی به معرفی وزیر فرهنگ و آموزش عالی و تایید شورای عالی انقلاب فرهنگی.

۵ ـ سه نفر از علما و شخصیت‌های فرهنگی و هنری کشور به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تایید شورای عالی انقلاب فرهنگی.

ماده ۴ ـ در مورد ترکیب هیئت مدیره، منابع مالی و سایر امور انجمن، هیئت امناء در چارچوب این مصوبه به نحو مقتضی اتخاذ تصمیم خواهد نمود.



ماده ۵ ـ این مصوبه در ۵ ماده طی جلسات بیست وهشتم تا سی ودوم از تاریخ ۱۳۶۵/۱۰/۲۷ تا تاریخ ۶۵/۱۲/۹ در شورای فرهنگ عمومی تصویب شد و در جلسات ۱۲۴ و ۱۲۸ مورخ ۶۶/۶/۳ و ۶۶/۷/۲۱ شورایعالی انقلاب فرهنگی با اصلاحاتی به تصویب نهایی رسید..

* * *

■ (۲)ـ اساسنامه اولیه‌ی پیشنهاد شده به شورای فرهنگ عمومی

مقدمه:

فرهنگ، در جامعترین تعریف، عبارت از کلیّت همتافته و مجموعهٔ مرتبطی است که مبین همهٔ اعتقادات و ارزشها و آداب و اعمال و آرمانهای یك ملّت است و ساخت و سیرت زندگی آن ملّت را مشخص می‌کند. به سخن دیگر، فرهنگ، مجموع پاسخهای سامان یافته‌ای است که هر ملّت، در طول تاریخ خود، در مقام نظر وعمل، به نیازهای اصلی و اساسی خود داده است. از این رو، فرهنگ را می توان یك «حافظهٔ جمعی» و مشترك دانست که واسطهٔ پیوند میان گذشته و حال، و نیز وجه افتراق یك ملّت از سایر ملل است. و به یاری همین حافظه مشترك است که فایق آمدن برگسیختگی‌های حاصل از حوادث ناگوار تاریخی، که هویّت اصیل ملی را دچار تشتت می کند، ممکن می شود.

فرهنگ جلوه‌های گونه‌گون دارد؛ بارزترین و ماندگارترین تجلی فرهنگ، امّا در آثار مکتوب است. جانمایهٔ فرهنگ، کتابت است، و هم موجب استمرار و انتقال آن. و پُر پیداست که سهم اساسی در این خصوص از آنِ آثار عمیق و اصیل است. عظمت و احتشام هر فرهنگ، نسبتِ تامّ با گرانمایگی مواریث مکتوب آن دارد، بی جهت نیست که در مراحل حسّاس حیات هرملّت، به گاهِ بروز بحران هویّت، یا وقوع انقطاع فرهنگی، ویا به قصد تجدید مجد و مفخرت گذشته، ویا حتی به جهت فراهم کردن دستمایه‌ای برای بنای آینده، همواره سخن از «احیای تُراث» می‌رود.

*

بنابر آنچه گذشت، وقتی سخن از فرهنگ اسلامی می‌رود، مراد، مکتب مقدس اسلام، در تمامتِ درهم تنیدهٔ آن است؛ مکتبی که در صدر اول از طریق سنن و سیر اهل بیت عصمت و طهارت، و پس از آن با آراء و اقوال علمای مختلف، تبیین و تفسیر شده است. اسلام ذو وجوه است؛ امّا وجوه متعدّد و متنوّع آن با یکدیگر، اندامواره، عجین‌اند و چنان درهم خلیده‌اند که گویی بوی گل در برگ گل.

گلِ همیشه بهارِ فرهنگ اسلامی، که با خون قلب هزاران شهید و مرکب قلم هزاران عالِم، حیات و کمال و طراوت و تازگی یافته است، اکنون، پس از چهارده قرن که از رویش آن در هُرم و حرارت حجاز می گذرد، دل انگیزتر از هر کجا و هر زمان، در هوای ایران و بر شاخسار انقلاب اسلامی، عطر افشانی می کند.

ایرانیان، از آن زمان که اسلام آوردند، طیّ چهارده قرن، در طریق تبیین و تدوین وجوه مختلف فرهنگ اسلامی، همه، هر چه داشتند، بی هیچ دریغ، در طبق اخلاص نهادند و خود را یکسره وقف شکفتگی تمدن اسلامی کردند، و در جهت بسط و تعمیق این نهضت دینی تا آنجا پیش رفتند که صرف و نحو عربی ـ زبان رسمی اسلام ـ را به مُهر خود ممهور کردند. در تاریخ چهارده سدهٔ ایران اسلامی، همه، هر چه از فلسفه و اخلاق و ادب و هنر ـ این عالیترین مظاهر فرهنگ ـ هست و ارزشِ عنایت دارد، صبغهٔ اسلام برآن مشهود است؛ و همه، هر چه فیلسوف و عالم اخلاق و ادیب و هنرمند که از خاك این دیار برآمد و بالید و شهرهٔ آفاق شد، مایه از اسلام گرفته است.

بخش عمدهٔ میراث عظیم فرهنگ اسلامی، اکنون، به امانت، به انقلاب اسلامی ایران سپرده شده است. هویّت و حرکت، و حتّی بقا و بسط انقلاب، بی‌هیچ تردید، در گروِ این امانتگزاری است. انقلابِ اسلامی، مبتنی بر فرهنگ اسلامی و لذا متعهّد در قبال آن است. شأن خطیر نظام نوپای جمهوری اسلامی، انجام این تعهّد و ادای این امانت است، مرحلهٔ تاریخی خاصّ و حسّاسی که در آن هستیم، نیز سنگینی این بار را صد چندان می کند. چه باید کرد؟

تأمّلی در احوال گذشتگان، به قصد عبرت اندوزی از تجربه‌ها، توأم با عنایت بر توانایی‌ها و نیازها، همواره راهگشاست. به گفتهٔ امیرالمؤمنین علیه‌السلام: انّ مَن صَرَّحَتْ له العِبَرُ عمّا بینَ یدیه من المَثُلات، حَجَزَتْه التقوی عَن تَقَحُّم الشّبهات. همانا کسی را که عبرت‌های حاصل از حوادثِ ایّام، پیشِ روی باشد، تقوا از افتادن در شبهات بازش می‌دارد.

اسلام زدایی، کوتاهترین و شاید روشنترین تعبیر دربارهٔ اهداف و سیاستهای فرهنگی نظام گذشته است. شکستن سنّتهای اصیل، مسخ و استحالهٔ ارزشها و تحقیر غرور و غیرت‌های دینی، قطع ریشه و رابطه میان نسل نو و گذشتهٔ غنی اسلامی و در عوض نبش قبرهای دو هزار و پانصد ساله و احیای استخوانهای پوسیدهٔ نیاکان باستانی، القای روح دنیا دوستی و مصرف پرستی و اشاعهٔ فساد و فحشا و لهو و لعب، تفصیل این تعبیر است.

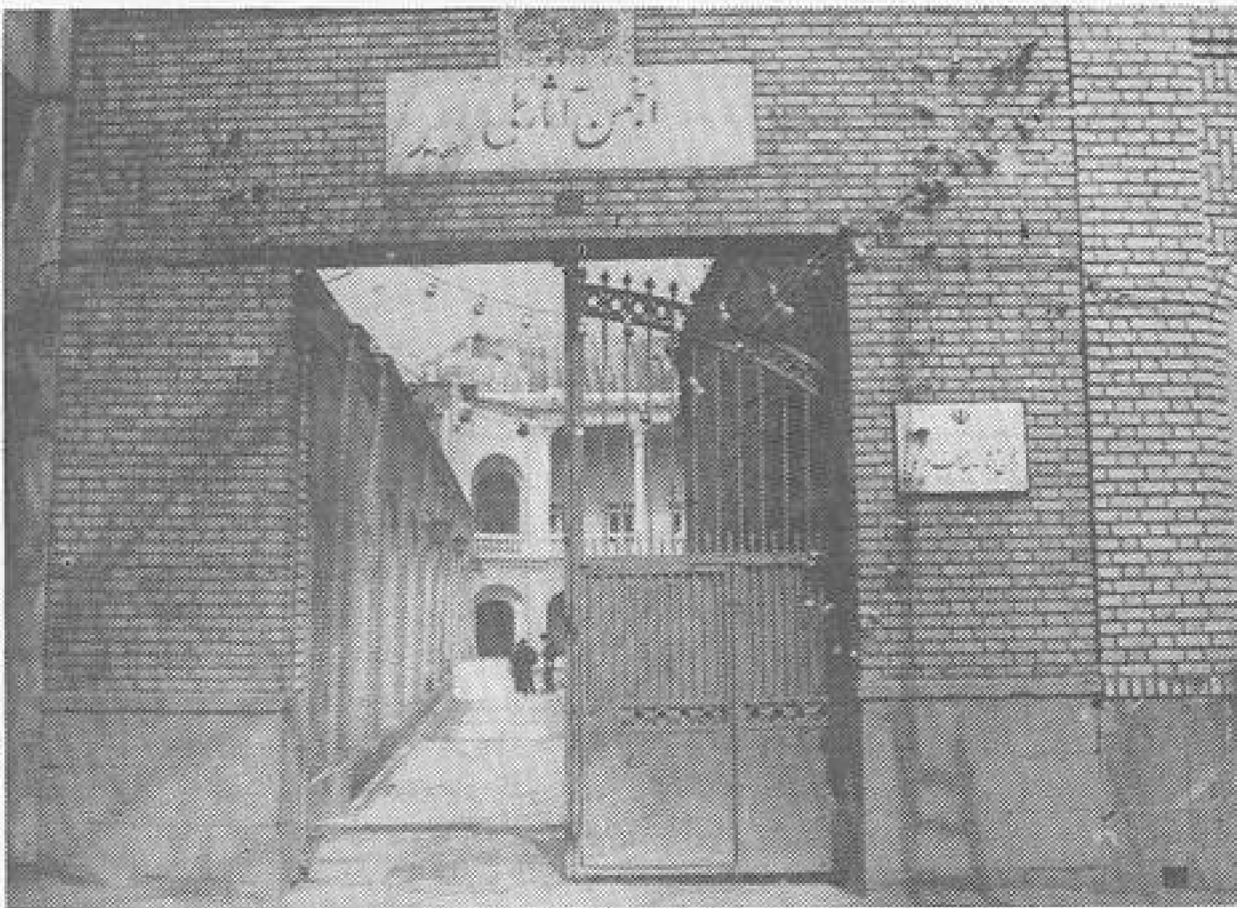
برنامه ریزی و هدایت غالب مراکز فرهنگیِ جامعه، به‌ویژه سازمانهای دولتی و مؤسّسات وابستهٔ آن، طبعاً، در جهت اجرای این سیاستها بوده است. عمدهٔ این مراکز عبارت بودند از: سازمانها و انجمنهای فرهنگی، کاخهای جوانان، خانه‌های پیشاهنگی، انجمنهای روابط فرهنگی، مراکز آموزشی، مراکز هنری، مراکز تهیه و توزیع فیلم، سالنهای نمایش فیلم و تئاتر، مؤسّسات و دفاتر نشر مطبوعات، باشگاههای اجتماعی و تفریحی و حتّی ورزشی، پارکها و قهوه‌خانه‌ها، مراکز مختلف فساد، حکمی علی حدّه داشتند.

وسایل اشاعهٔ فرهنگ نیز، لاجرم و غالباً، در خدمت این سیاستها مورد استفاده واقع می شده است. وسایل ارتباط جمعی، نقش اوّل را در این صحنه ایفا می کردند؛ فیلم، کتاب، نمایشگاهها، موسیقی، تئاتر، جشنواره‌ها، کنگره‌ها و سمینارها، هفته‌ها و روزهای ویژه، و جلسات شعرخوانی در مراتب بعد قرار داشتند.

با این وصف، در کنار مراکز مذکور، مؤسّسات و مجامعی نیز وجود داشت که عمدتاً بمنظور ظاهرالصّلاح جلوه دادن نظام شاهنشاهی و دوستدار و حامی فرهنگ و ادب و هنر نمایاندن خاندان سلطنتی، و بعضا به همّت برخی دست اندرکاران آنها، و یا به جهات دیگر، اقدام به تهیه و نشر آثار ارزنده و مفید فرهنگی نیز می کردند. از اهّم این مؤسّسات، موارد زیر را می توان برشمرد:

بنیاد فرهنگ ایران، بنیاد فرهنگ و هنر، پژوهشگاه علوم انسانی، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها، مرکز ایرانی تحقیقات تاریخی، فرهنگستان علوم ایران، فرهنگستانِ زبانِ ایران، فرهنگستان ادب و هنر، انجمن آثار ملی، انجمن شاهنشاهی فلسفه، پژوهشکدهٔ علوم ارتباطی و توسعه، بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، انجمن کتاب، انجمن کتابداران، و...

پس از انقلابِ اسلامی، مراکز فرهنگی مذکور، بعضا منحل و غالباً با تغییر محتوا و جهت، در یکدیگر ادغام شدند و صورت نوینی یافتند. مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی، حاصل ادغام دوازده مرکز فرهنگی مهّم است؛ انتشارات علمی و فرهنگی با استفاده از امکانات بنگاه ترجمه و نشر کتاب تأسیس شد؛ انجمن اسلامی حکمت و فلسفه، صورتِ تحوّل یافتهٔ انجمن



شاهنشاهی فلسفه است و...

در میان مراکز فرهنگی فعّال گذشته، «انجمن آثار ملّی»، یکی از قدیمی ترین و مهمترین آنها بوده است. این انجمن در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی، به منظور ثبت ابنیهٔ تاریخی ایران تأسیس شد. در سال ۱۳۰۴، هیأت مؤسّس، اساسنامهٔ آن را مورد تجدید نظر و تکمیل قرار داد.

بعد از یک وقفهٔ دهساله، دیگر بار از سال ۱۳۲۳ با اصلاح مجدّد اساسنامه، فعالیّت خود را از سر گرفت. اهمّ موادّ اساسنامهٔ انجمن به قرار زیر است:

احیای آثار بزرگان ایران و تجلیل نام آنان از طریق نشر آثار و ساختن آرامگاه و مجسّمهٔ ایشان، تهیهٔ فهرست مجموعه‌های نفیس مربوط به کتابخانه‌ها و موزه‌ها، همکاری در تکمیل فهرست آثار ملّی، همکاری و کمک در تکمیل موزه‌ها و کتابخانه‌ها، کمک به تهیهٔ نمونه و شبیه سازی مجسّمه‌ها و آثار قدیم ایرانی، تهیهٔ نسخ و یا عکس کتب و نقاشی‌ها و خطوط قدیمی ایرانی که در کتابخانه‌ها و موزه‌های کشورهای خارج است، و ارتباط با کتابخانه‌ها و موزه‌های خارج به قصد تحصیل اطّلاعات لازم و تشویق آنها به تحقیق در آثار قدیمی ایران.

انجمن آثار ملّی، گرچه به قصد معرّفی آثار فرهنگی ایران تأسیس شده بود، اما معرّفی آثار اصیل فرهنگ ایران، بالضّروره، نمی توانست عاری از روح اسلامی حاکم بر آنها و معنویّت اسلامی متبلور در آنها صورت گیرد. از این رو، در میان بیش از صدوپنجاه عنوان کتاب و رسالهٔ منتشر شده طیّ قریب شصت سال فعّالیت انجمن، موارد متعددی از صبغهٔ قوی و قابل توجّه اسلامی برخوردار است.

بنابر آنچه مقدمتاً درباب ضرورت احیا و انتشار مواریث فرهنگی گذشت، با عنایت برحجم عظیم این مواریث، همچنین لزوم معرّفی بزرگان و سرآمدان فرهنگ اسلام و ایران، اهمیت بسط دامنهٔ همکاریها و مبادلات فرهنگی، و ضرورت تهیهٔ تقویم فرهنگی و کارنامهٔ فرهنگ مکتوب کشور؛ بدین وسیله پیشنهاد می شود که مؤسسه‌ای باعنوان «انجمن آثار فرهنگی» به جای انجمن آثار ملی و با استفاده از امکانات آن تاسیس شود، تا به سهم خود و به یاری خدا، بتواند گامی درجهت نشر معارف و تقدیر از مفاخر و مشاهیر اسلام و ایران اسلامی بردارد. در ادامه، اساسنامهٔ پیشنهادی انجمن آثار فرهنگی می آید.

■ اساسنامه انجمن آثار فرهنگی (اساسنامه پیشنهادی)

ماده ۱ـ هدف از تشکیل انجمن آثار فرهنگی، بزرگداشت و قدردانی و معرفی سرآمدان فرهنگ اسلام و ایران، احیای تراث اسلامی، انتشار آثار ارزنده فرهنگی و همچنین کمك به گسترش و ارتقای سطح فرهنگ جامعه است برای این منظور انجمن آثار فرهنگی که در مواد این اساسنامه اختصاراً انجمن نامیده می شود امور ذیل را به عمل خواهد آورد:

الف ـ تهیه تقویم فرهنگی جمهوری اسلامی ایران متضمن زندگینامه سرآمدان فرهنگ اسلام و ایران و بزرگداشت این سرآمدان از طریق انتشار زندگینامه و آثار آنان و برگزاری کنگره‌های تحقیقی، برپائی مراسم یادبود و کمك به ساختن بنای یادبود و امثال آن.

ب ـ قدردانی و تجلیل سالیانه از پدید آورندگان آثار فرهنگی و علمی ارزنده، از طریق انتخاب و معرفی کتب برگزیده سال.

ج ـ شرکت مؤثر در سمینارها و کنگره‌ها و مجامع و نمایشگاه‌های فرهنگی مهم ایران و جهان در جهت معرفی سرآمدان فرهنگ اسلام و ایران و عرضه آثار ارزنده فرهنگی.

د ـ احیای تراث اسلامی و تالیف و ترجمه و انتشار آثار ارزشمند فرهنگی متناسب با نیازهای جامعه.

هـ ـ ارتباط با کتابخانه‌ها و مؤسسات مخصوص آثار فرهنگی در داخل و خارج کشور به قصد تحصیل اطلاعات لازم و تشویق آنها به تحقیق در آثار ارزنده فرهنگ اسلامی و همچنین شناسائی و انتخاب آثار فرهنگی برجسته و مفید جهان و توصیه ترجمه آنها به مؤسسات فرهنگی و مترجمان کشور.

و ـ کمك و همکاری در تکمیل فهرست آثار فرهنگی.

ز ـ تهیه فهرست مجموعه‌های نفیس مربوط به کتابخانه‌ها یا مراکز فرهنگی که در ایران در اختیار دولت یا مؤسسات ملی است.

ح ـ تهیه نسخ و یا عکس کتب قدیمی اسلامی و ایرانی که در موزه‌ها یا کتابخانه‌های دولتی و ملی کشورهای خارج موجود است.

ط ـ کمك به گسترش و اشاعه فنون مربوط به تحقیق، تالیف و ترجمه، از طریق عرضه آموزش‌ها و راهنمائی‌های لازم.

ماده ۲ـ مرکز انجمن، تهران واقع در خیابان ولی عصر، خیابان بوعلی، پل امیربهادر پلاك ۱۰۰ می باشد.

تبصره ۱: انجمن می تواند بنا به پیشنهاد رئیس هیئت مدیره و انجمن و تصویب هیات مؤسس در شهرستانها و خارج از کشور شعبی تاسیس کند.

ماده ۳ـ انجمن از تاریخ ثبت برای مدت نامحدودی تاسیس و تشکیل می شود:

ماده ۴ـ انجمن دارای ارکان زیر است:

الف: هیئت مؤسس

ب: هیئت مدیره

ج: مجمع عمومی

الف: هیئت مؤسس

ماده ۵ـ هیئت مؤسس انجمن دایمی بوده و مرکب از ۱۵ نفر افراد ذیل است که وزرای ارشاد اسلامی و فرهنگ و آموزش عالی، به طور دایم، عضو آن هستند.

تبصره: هرگاه در عده اعضای هیئت مؤسس نقصانی پیدا شود، بقیه اعضا به اکثریت دوسوم آراء، اعضای جدید را انتخاب و عده را تکمیل خواهند کرد.

ماده ۶ـ هیئت مؤسس باید در اولین جلسه به اکثریت آراء از بین خود یك رئیس و یك نایب رئیس انتخاب کند.

تبصره: رئیس دبیرخانه انجمن، منشی هیئت مؤسس و هیئت مدیره و مجمع عمومی خواهد بود.

ماده ۷ـ اوقات تشکیل جلسات هیئت مؤسس با اکثریت آرای اعضای این هیئت تعیین خواهد شد. علاوه بر این هیات مؤسس می تواند در صورت پیشنهاد هیئت مدیره و یا هشت نفر از اعضای هیئت مؤسس جلسات فوق العاده داشته باشد.

ماده ۸ـ تصمیمات هیئت مؤسس وقتی معتبر است که اکثریت اعضای مؤسس در جلسه حاضر باشند.

تبصره ۱: در موارد اصلاح یا تغییر مواد اساسنامه با آئین نامه‌های اجرائی تصمیمات هیئت مؤسس وقتی معتبر است که دو سوم اعضاء در جلسه حاضر باشند.

تبصره ۲: اشخاصی که به دلیل موجهی از حضور در جلسه معذورند می توانند برای دادن رای کتباً یکی از اعضای حاضر را قائم‌مقام خود قرار دهند.

وظایف هیئت مؤسس

ماده ۹ـ وظایف هیئت مؤسس بقرار زیر است:

الف: انتخاب هیئت مدیره.

ب: بررسی عملکرد و تصویب خط مشی سالیانه هیئت مدیره و محاسبات انجمن.

ج: تائید عضویت عمومی و افتخاری اعضای جدید یا برکناری اعضا، که طی هر سال توسط هیئت مدیره انجام شده و گزارش آن در پایان سال به هیئت مؤسس عرضه میشود

د: تشکیل جلسات مجمع عمومی بنا به ضرورت.

هـ: انتخاب کسری اعضای هیئت مؤسس در موارد لزوم.

و: اصلاح یا تغییر اساسنامه و آئین نامه‌های اجرائی آن.

ز: مطالعه در چگونگی پیشرفت منظورهای انجمن و ارائه به هیئت مدیره برای اجرای آن.

تبصره: پیشنهاد اصلاح یا تغییر اساسنامه باید از طرف حداقل سه نفر از اعضاء، یکماه قبل از طرح کتباً به اطلاع هیئت مؤسس برسد و هیئت مؤسس ظرف یکماه از تاریخ دریافت پیشنهاد جلسه‌ای به منظور بررسی پیشنهاد مزبور تشکیل خواهد داد.

ب: هیئت مدیره

ماده ۱۰ ـ هیئت مدیره که مرکب از سه نفر بعنوان رئیس هیئت مدیره، نایب رئیس و خزانه‌دار می باشد به رای اکثریت هیئت موسس از میان اعضای این هیئت یا از اعضای عمومی، هر دو سال یکبار انتخاب می شود و تجدید انتخاب آنان بلامانع است.

تبصره ۱: چنانچه در پایان مدت دو سال افراد دیگری بجای اعضای هیئت مدیره منصوب نشوند هیئت مدیره کماکان به کار خود ادامه خواهد داد.

تبصره ۲: هیئت مدیره دبیرخانه‌ای خواهد داشت که رئیس آن منشی هیئت مدیره و هیئت موسس و مجمع عمومی خواهد بود.

وظائف هیات مدیره

ماده ۱۱ـ تنظیم و تصویب تشکیلات اجرائی، موافق با اساسنامه انجمن، به عهده هیات مدیره است. مطالبی که در این زمینه در هیات مدیره قطع و فصل می شود، به اکثریت تامّهٔ آراء خواهد بود.

وظایف رئیس هیئت مدیره

ماده ۱۲ـ وظایف رئیس هیئت مدیره بقرار زیر است:

الف: اجرای تصمیمات هیئت موسس.

ب: اداره امور جاری انجمن.

ج: دعوت از هیئت موسس و مجمع عمومی برای تشکیل جلسات، موافق ماده ۹.

د: عرضه گزارش عملکرد محاسبات سالانه انجمن به هیئت موسس و درصورت لزوم به مجمع عمومی.

تبصره۱: رئیس هیئت مدیره می تواند جهت انجام امور جاری انجمن، علاوه براستخدام افراد لازم، از معاضدت سازمان‌ها و موسسات دولتی بویژه وزارت ارشاداسلامی استفاده کند.

تبصره ۲: در غیاب رئیس هیئت مدیره، نایب

رئیس عهده‌دار کلیه وظایف رئیس می باشد.

وظایف خزانه‌دار

ماده ۱۳ـ وظایف خزانه‌دار عبارتست از:

الف: نظارت بر امور مالی انجمن و تهیه ترازنامه عملکرد سالانه از عایدات و مخارج انجمن برای هیئت موسس و در صورت لزوم جهت عرضه به مجمع عمومی.

ب: افتتاح حساب بانکی انجمن و صدور چك و سفته و دیگر اوراق بهادار به اتفاق رئیس هیئت مدیره.

ج: عقد و فسخ قراردادهای لازم، خرید و فروش و اجاره و استیجار اموال و بهره برداری از عایدات انجمن به اتفاق رئیس هیئت مدیره.

مجمع عمومی

ماده۱۴ـ مجمع عمومی مرکب از اجتماع اعضای موسس، عمومی و افتخاری است و بنا به تشخیص هیئت موسس تشکیل می شود.

تبصره۱: دعوت از اعضای انجمن جهت شرکت در جلسه مجمع عمومی، در زمان و مکانی که با جلب نظر هیئت موسس تعیین شده به عهده هیئت مدیره است.

تبصره۲: اعضای افتخاری اشخاصی هستند که خدماتی در زمینه آثار فرهنگ اسلام و ایران کرده اند یا علاقه خاصی به مقصود انجمن بوسیله معاونتهای مادی یا معنوی مهمی ابراز می نماید. انجمن می تواند از دانشمندان ملل خارج که دوستدار اسلام و ایران هستند و در خارج مقاصد انجمن را ترویج و تقویت می کنند عضو افتخاری بپذیرد.

ماده۱۵ـ جلسات مجمع عمومی وقتی رسمیت می یابد که لااقل ثلث اعضاء در جلسه حاضر باشند و چنانچه در دفعه اول حد نصاب حاصل نشد حضور هر عده برای رسمی بودن جلسه کافی است.

ماده۱۶: جلسات مجمع عمومی برای مسائل زیر منعقد خواهد شد:

الف: اصغای گزارش اموری که مطمح نظر هیئت موسس بوده، همچنین مخارجی که مستلزم اجرای آن امور است.

ب: اصغای گزارش هیئت مدیره در خصوص اقدامات و کارهای انجام شده.

ج: اطلاع از دارائی و قروض انجمن

د: مطالبی که هیئت موسس قبل از اتخاذ تصمیم نسبت به آنها جلب نظر مجمع عمومی را لازم می‌داند.

منابع مالی و محاسبات انجمن

ماده ۱۷ـ منابع مالی انجمن عبارتست از:

الف: کمك‌های مالی و تجهیزاتی که از طرف وزارتخانه‌ها یا سازمانها و موسسات دولتی یا وابسته به دولت و نهادها و یا بخش خصوصی در اختیار انجمن قرار می گیرد.

ب: کمکهای بلاعوض و هدایا.

ج: درآمدحاصل از فروش نشریات و کتب انجمن.

د: درآمدهای متفرقه.

ماده۱۸: محاسبات انجمن به عهده خزانه دار است و مشارالیه باید صورت محاسبات انجمن را از (دارائی و قروض و عایدات و مخارج) در دفاتر بطور منظم ثبت و ضبط کند.

تبصره: ترتیب گزارش سالانه دخل و خرج انجمن نیز برعهده وی می باشد.

ماده ۱۹ـ هیچ خرجی از عایدات انجمن جایز نیست مگر اینکه مطابق با اهداف انجمن و براساس



جمهوری اسلامی ایران

شورایعالی انقلاب فرهنگی

بسمه تعالی

شماره ۲۸۳۴

تاریخ ۱۳۶۶/۷/۲۰

پیوست

جناب آقای خاتمی

وزیرمحترم فرهنگ وارشاد اسلامی

محترما" به پیوست مصوبه جلسات ۱۲۲ و ۱۲۸ مورخ ۶۶/۶/۲ و ۶۶/۷/۲۱ شورایعالی انقلاب فرهنگی درخصوص "اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی" ابلاغ میشود. / ن

از طرف رئیس شورایعالی انقلاب فرهنگی

ثبت شد

خط مشی مصوب هیئت موسس باشد.

ماده ۲۰ـ کلیه عایدات انجمن باید به خزانه‌دار سپرده شود و حواله‌هائی که صادر می شود به امضای رئیس هیئت مدیره و خزانه‌دار برسد.

شرایط عضویت انجمن و برکناری از آن

ماده ۲۱ـ شرایط عضویت در انجمن عمومی به قرار زیراست:

الف: تدین به دین مبین اسلام و تعهد به نظام جمهوری اسلامی ایران.

ب: تابعیت جمهوری اسلامی ایران برای اعضای موسس و عمومی.

ج: قبول اساسنامه و آئین نامه‌های اجرائی انجمن.

تبصره: در مورد اعضای افتخاری غیرایرانی، هیئت موسس می تواند با رعایت ضرورت مفاد بند الف این ماده را لحاظ نکند.

ماده ۲۲ـ قبول عضویت اعضای عمومی و افتخاری، با معرفی یك نفر از اعضای هیئت موسس به هیئت مدیره انجمن و به اکثریت آرای هیئت موسس، صورت می گیرد.

ماده۲۳ـ تعیین حق عضویت سالیانه اعضای انجمن با تصویب هیئت موسس است که از سوی اعضاء به حساب انجمن واریز خواهد شد.

تبصره: در صورتیکه هر یك از اعضای عمومی، یکجا مبلغی معادل.... برابر حق عضویت سالانه، و یا اعضای موسس، یکجا مبلغی معادل... برابر حق عضویت سالانه، به حساب انجمن واریز نمایند از پرداخت مقرری عضویت معاف خواهند بود.

ماده۲۴ـ در صورت سلب شرایط عضویت مقرر در ماده ۲۱، اعضای انجمن از عضویت برکنار خواهند شد. برکناری قطعی اعضاء منوط به تائید نهائی هیئت موسس است.

وضعیت حقوقی و ثبت انجمن

ماده ۲۵ـ انجمن به موجب ماده ۵۸۷ قانون تجارت، شخصیت حقوقی داشته و رئیس هیئت مدیره در کلیه امور نماینده انجمن می باشد.

ماده ۲۶ـ اساسنامه فوق در... ماده و.... تبصره در جلسه مورخ هیئت موسس به اتفاق آراء به تصویب وطی شماره ..... به ثبت موسسات غیرتجاری رسید.

رئیس هیات موسس انجمن آثار فرهنگی

* * *

■ ۳ـ نامه وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس شورای فرهنگ عمومی کشور

حضور ریاست محترم جمهوری اسلامی ایران و شورای عالی انقلاب فرهنگی

با سلام و احترام

بر آنجناب، که از اصحاب عالیمقام فرهنگ و فضیلتند، قدرعلم و ارج علما به خوبی معلوم است. به ویژه در نظامی که بنیاد آن بر دین قیّمی بنا شده است که مرکّب قلم عالم را از خون قلب شهید نیز برتر می نهد و شفاعت را که در واقع، قرب و ولای «عالم» در پیشگاه حق است، در مرتبه بعد از انبیاء ـ یعنی عزیزترین و گزیده ترین انسانها در آستان ربوبی ـ قرار می‌دهد. از این رو، باید گفت که تقدیر و تجلیل از عالمان برجسته و سرآمدان فرهنگ و تمدن اسلام و ایران، از جمله وظایف خطیر و شئون شامخ جمهوری اسلامی ایران محسوب می شود و حضرتعالی، بعنوان ریاست جمهوری و رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی، بی گمان براهمیت وفایدت آن واقفید.

آنجناب مستحضرند که در این خصوص، به تاریخ ۱۳۶۴/۳/۱۲، طی نامه شماره ۱۱/۱۶۳۸، توضیحاتی مبسوطاً ذکر شد. از جمله با توجه به اینکه «یکی از مناسبترین زمینه‌های تحقق این مقصود، تاسیس و یا تقویت مراکز و موسساتی است که به مسائل بنیادی فرهنگی مبادرت و اهتمام ورزند و با تکیه بر مواریث عظیم فرهنگ اسلامی و با استفاده از اهل نظر بصیر و کارآمد، حرکت فرهنگی جامعه را در



طریق وصول به اهداف متعالی اسلام توش و توان بخشند»، پیشنهاد تاسیس موسسه‌ای با عنوان «انجمن آثار فرهنگی» مطرح شد که احیای تراث و انتشار آثار ارزنده فرهنگ اسلامی، بزرگداشت مفاخر و مشاهیر فرهنگی اسلام و ایران، تهیه تقویم فرهنگی و کارنامه فرهنگ مکتوب کشور، انتخاب کتاب سال، و همکاری و مبادله فرهنگی با مجامع و مراکز فرهنگی داخل و خارج کشور در سرلوحهٔ اساسنامه و اهداف آن قرار گرفته بود.

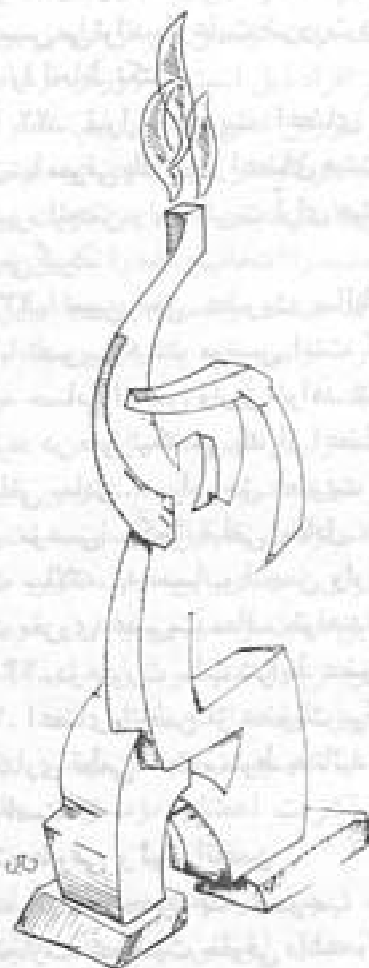
جنابعالی بررسی و پیگیری امر را به شورای فرهنگ عمومی احاله فرمودید و در شورای مذکور نیز پس از آنکه نوبت بررسی این پیشنهاد فرا رسید، طی جلسات متعددی که در زمستان سال ۱۳۶۵ در زمینه «اهداف و رئوس وظایف» موسسه مزبور منعقد شد، با ملاحظه جوانب مختلف و از جمله بررسی و مقایسه اهداف و شرح وظایف مراکزی که بعضاً تشابهاتی با موارد مطرح شده در اساسنامه موسسه مزبور داشتند*، با عنایت براین که اقدام اساسی و ارزشمند بزرگداشت مفاخر علم و سرامدان فرهنگ و تمدن اسلام و ایران به طور خاص و مستقلاً، از سوی هیچ یك از مراکز و موسسات موجود دولتی و خصوصی انجام نمی‌شود و اساساً این کار در طراز موسسات و شرکتهای خصوصی و حتی مراکز دولتی نیست بلکه تنها شأن نظام است (چنان که در سایر ممالك نیز این امر مهم به عنوان عالیترین اقدام فرهنگی هر کشور تلقی می‌شود و از سوی بالاترین مرجع فرهنگی و یا رسمی آن کشور صورت می‌گیرد) و دولت نقش کارگزار را دارد، پس از موافقت با اصل تاسیس موسسه مزبور، از میان عناوین پیشنهاد شده عنوان «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی» بیشترین رای را آورد.

روشن است که پس از تائید اساسنامه سابق الذکر از سوی شورای عالی انقلاب فرهنگی، بررسی و تصویب سایر مواد اساسنامه و آئین‌نامهٔ پیشنهاد شده و در مواردی از قبیل: ترکیب هیئت مدیره، منابع مالی و سایر امور انجمن توسط هیئت موسس انجمن صورت خواهد گرفت.

با توجه به ارزش و اهمیت اقدام به بزرگداشت مفاخر علم و فرهنگ و تمدن اسلام و ایران و اینکه مبادرت به این امر از شئون نظام است و لاغیر، پیشنهاد می‌شود که «جهت تامین پشتوانه قوی برای این حرکت و نیز بهره گیری از اندیشه بلند برادران بزرگوار عضو شورای عالی انقلاب فرهنگی در جهت دادن به فعالیتهای «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی»، اعضای هیئت موسس انجمن ترجیحاً از میان اعضای محترم شورای عالی انقلاب فرهنگی برگزیده شوند. قبلاً از عنایتی که می‌فرمایید سپاسگزارم.

با احترام مجدد ـ سیدمحمد خاتمی
وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس شورای فرهنگ عمومی (۶۶/۵/۳)

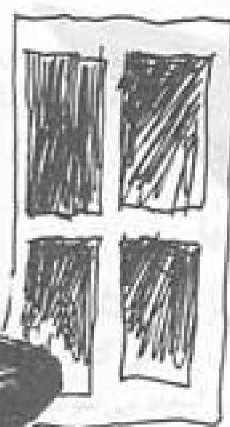
* ـ مراکزی همچون: سازمان حفظ میراث فرهنگی، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات آستان قدس رضوی و مو. ـه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.



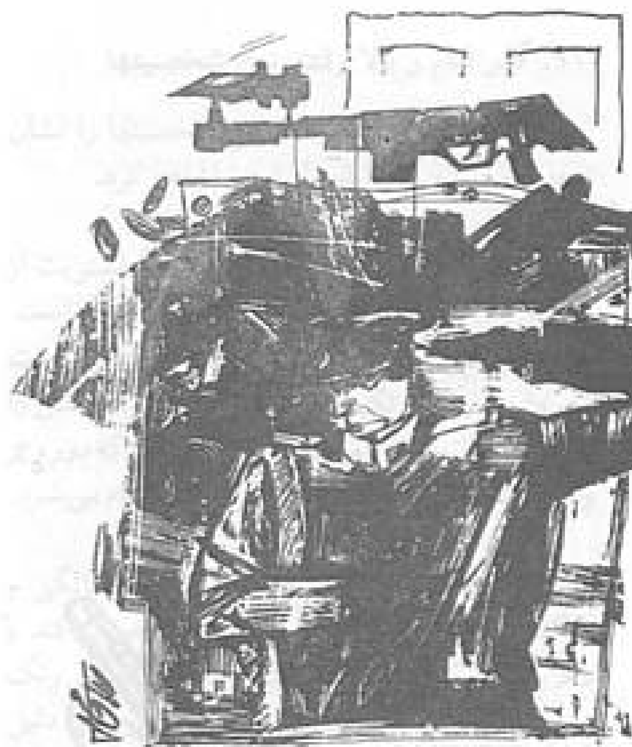
ساقی نامه

بیا ساقی آن می که مستی دهد
نشاطی، صفایی به هستی دهد
به من ده که من را رهاند ز من
ببندم دهان تا دل آرد سخن
که سنجیده باید دهان باز کرد
سخن را نکو باید آغاز کرد
از آن می که دل را صفایی دهد
گشاید دری، ره به جایی دهد
ز گلزار معنی ببخشد گُلم
دهد شست و شو دست و روی دلم
که گر دل چو آئینه رخشان شود
چه سرّها که در آن نمایان شود
از آن می که جان را نوازش دهد
سر کوی جانان گرایش دهد
به من ده که تا مست و خوشدل شوم
که بر آنچه باقی است مایل شوم
نظر پوشم از هرچه فانی شود
دلم طالب آنچه دانی شود
که دلبسته بودن به ناپایدار
نزیبد ز دانای پرهیزگار
بده می که مستان از آن خورده‌اند
به مقصود راهی از آن برده‌اند
که من مست این باده را طالبم
دل آرام آزاده را طالبم
نصیبی اگر نیست زین باده‌ام
به مستان این باده دلداده‌ام
بیا ساقی از غم نجاتم بده
بده می، ز آب حیاتم بده
از آن می که در ره توانم دهد
مرا رهنمایی به آنم دهد
که جز عشق او را نجوید دلم
نباشد بجز کوی او منزلم
خدایا به مستان این «می» قسم
به رهرو که این ره کند طی قسم
به آنها که بس راز را آگهند
به آنها که در قرب آن درگهند
به آن کس که در خلوت شام تار
دلش دیده دوزد به سیمای یار
مرا نیز از این آب سیراب کن
ز عشقت دلم را تو بیتاب کن

سیدحسین میرزاده (میرعلی اکبری)



لطیف هلمت بدون تردید در ردیف شاعران طراز اول کُرد است. شعرش روان، بسیار زیبا، پخته، عمیق و با محتوی است. احساس و قدرت شاعرانه وی فوق‌العاده است. می‌داند شعر چیست و شعر چگونه باید باشد و چه هدفی را تعقیب کند. این ۶ شعر را از کتاب «آن شعر که سروده می‌شود و نمی‌شود» بر گزیده‌ایم. هیچکدام از ۵۱ قطعه شعر مندرج در این کتاب عنوان ندارد و همگی دارای شماره هستند.



شمارهٔ گناهان آن ژنرالها

● ۶ شعر از: لطیف هلمت

● ترجمهٔ: محمد مرتضائی

۱۰

زمین می‌چرخد
و من نیز میهنم را دوست دارم.
من در کف دست این جهان پهناور
گل می‌کارم
و ظالمان و امپریالیسم و صهیونیسم جهانی
باروت و بمب و خشم و کینه.

□

من در آسمان آبی گیتی
کبوتران سفید را پرواز می‌دهم
امپریالیسم و
صهیونیسم و
سرمایه‌داران نیز
دسته دسته هواپیما...!
ای سرزمین سوخته
من اینک ذرّه ذرّه ذرّاتت را
از میان گردبادهای سیاه گردآوری می‌کنم
و بر روی هر صخره سنگ
شمارهٔ گناهان آن ژنرالها را می‌نویسم که
در جنگ اول و دوم جهانی پوست تو را کندند
ای سرزمین پیروز
ای دیار عاشقان بینوا

۱۳

من هرگز نخواهم دانست
در پایتخت‌های بزرگ جهان
چند پایگاه مخفی
برای ساختن بمب اتم و
فرستادن قمر مصنوعی به فضا و
کندن پوست انسان آزادیخواه
وجود دارد.
و نمی‌دانم در قطرات خون آرام و دردمند من
چند نارنجك شعر شادی گستر
واژهٔ بمب و
رؤیای چاقو و گل
وجود دارد.
اما همینقدر می‌دانم
هنگامی که یك ظالم در هر وجب این سرزمین
شاخه درختی را می‌سوزاند
تمام اندامم
ذرّه ذرّه باروت می‌شود...

۴۶

چشمانت چون پرستویی آشیان ویران
اندوهبارند
ای دختر قند که
در جستجوی خانه‌ئی
تا درین قرن پلید و شوم دمی در آن بیاسایی
و آوارهٔ خیابانها و جاده‌ها نگردی.
من نیز در جستجوی دختری هستم
که به سان درختِ جلگه‌های دیار غرق در برفم
زیبا و جالب باشد
و چون بارانِ سپیده دم پاییز خنك.
آن دختر توئی... تو
خانه سرزمینی کوچك است که
انسان در آن ریشه می‌دواند و
به یك وجب زمین دلبستگی می‌یابد.
گل، ذرّه‌ئی زمین دارد که
در آغوشش می‌گیرد و
رگ و ریشه خود را در آن می‌گستراند
امّا وقتی باد سیاهی می‌وزد
گلبرگهایش را پرپر می‌کند و
در خاك و خون غرقش می‌سازد
پس چرا هر انسان برای خود خانه‌ئی نداشته باشد
تا در آن ریشه بدواند و
سوز و آواز درون و قطرات اشکش را
در آن بریزد
و تمام آرزوهای تهی شده و تهی نشدهٔ خود را
در آن بگنجاند
و به سان قطرهٔ باران در دریا در آن غرق گردد؟!
مگر نه هر قطرهٔ باران نیز
برای خود مسکنی دارد؟
پس چرا انسان نه؟.

۴۷

من می‌دانم شما نماز نمی‌خوانی
اما شاید روزی از روزهای آدینه
به یکی از مساجد این دیار گذارت افتاده باشد
آیا هرگز به همراه مادرت
به یکی از امامزاده‌های این شهر سر زده‌ای؟
ایکاش غروب یك روز ماه رمضان
به سقّاخانهٔ یکی از مساجد می‌رفتی
و با چشمان خود هزاران هزار انسان گرسنه و عور
می‌دیدی
که چشم به راه احسان و زکوة و ساندویچند...
آدمی که بدین امکنه پای می‌گذارد . . .
چنین می‌پندارد که تمام گرسنگان جهان
در آنجا کنگره برپا کرده‌اند.
دستهای دراز شدهٔ متکدیان
از شماره درختان جهان افزونتر است.
دستهای گرسنه دست نیستند، دهان نهنگند
همه چیز را می‌بلعند
حتی سنگ و درختان مزار را می‌ربایند و
مخفی می‌کنند.
آه که سنگ و درخت اینجور جاها متبرکند
و از درد و بلای ناگهانی محفوظشان می‌دارد.
دستهای گرسنه اعتصاب نمی‌دانند
امّا در واقع دراز کردن آنها خود به خود
نشان یك نارضائی عمیق اجتماعی است.

□

ای تمامی گرسنگان جهان
من همگام شمایم
بیائید همه با هم دست‌هایمان را دراز کنیم
اما نه برای تکدی...
بلکه برای تفنگ... تفنگ
بر ضدّ امپریالیسم و
صهیونیسم.

۴۸

این قرن
قرن واژهٔ پوچ و بزك شده است
قرن شاعرکهای قلابی و گدایانست
قرن خرید و فروش اندیشه و ایمان و مغز و
درون آدمی است
تنها و گروهی.
قرن مرگهای بی‌ارزش است
و در انحنای هر خیابان
مرگ در انتظارت است.
مرگ پاسبان محافظ و خدمتگزار توست.

□

این قرن
قرن آشوب و گره‌های کورست
و هر واژه‌اش با هزاران دروغ و مکر
و آلات و ابزار الکترونیکی...

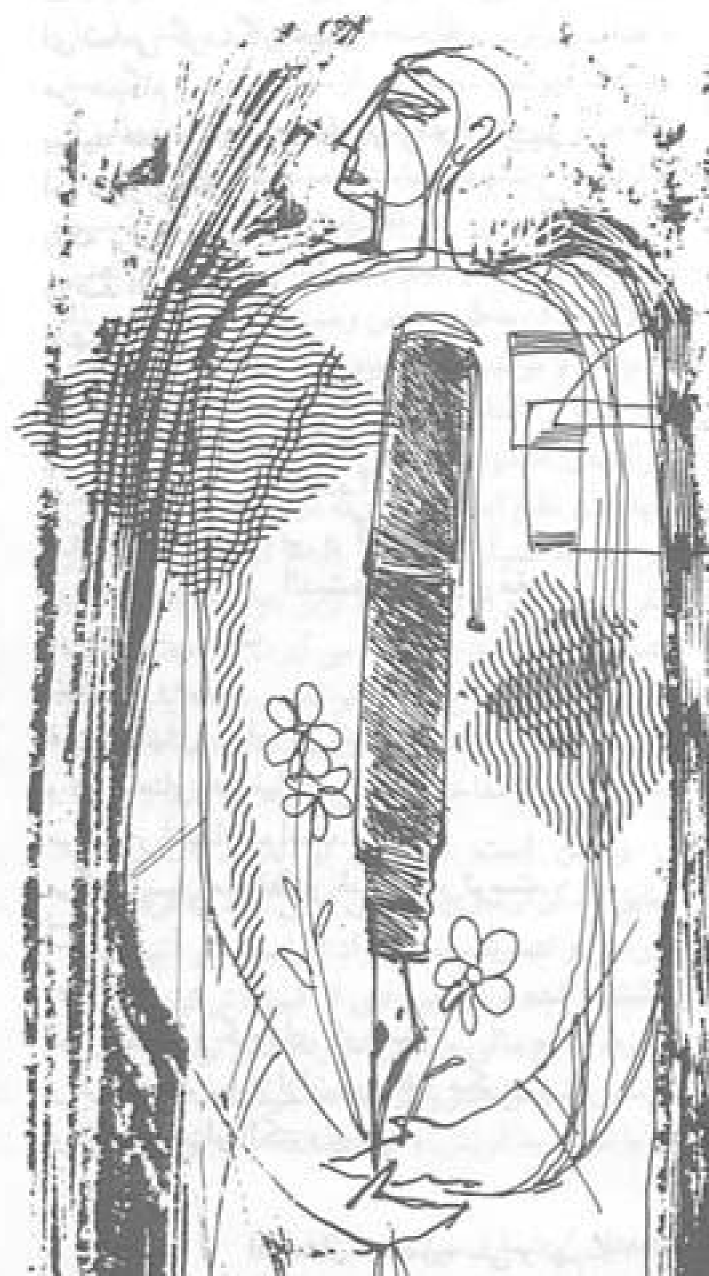


درسهایی درباره داستان نویسی ـ(۵)

فقط نباید رونویسی کرد!

● لئونارد بیشاب

● ترجمهٔ محسن سلیمانی



۸۸. شخصیتهای تصادفی

نویسنده هنگام پرداخت شخصیتهای تصادفی باید از جزئیات به موجزترین وجه استفاده و آنها را گلچین کند. شخصیتهای تصادفی صحنه را واقعی می‌کنند و تصاویری از حال و هوای صحنه به دست می‌دهند. ممکن است شخصیتهای تصادفی یك بار بیشتر در صحنه ظاهر نشوند و نقششان آنقدر جزیی باشد که اساساً ارزش نامگذاری نداشته باشند، اما وجودشان ضروری است. در حقیقت بدون آنها صحنه کامل نیست. شخصیتهای تصادفی تظاهرات سیاسی، صحنه نبرد، مسابقهٔ اسبدوانی، رستوران، مراسم کلیسا، عروسی و صحنه‌هایی نظیر این را واقعی جلوه می‌دهند. نویسنده با یکی، دو خطی که دربارهٔ شخصیتهای تصادفی می‌نویسد، نحوهٔ استفاده از جزئیات خاص و تصاویر را می‌آموزد.

مثال: صحنه پردازی: پیرزنی با دماغی عقابی، در خیابان ایستاده بود. تصویری از حال وهوا: جیغ گوشخراش بچه‌ها اعصابش را خرد می‌کرد.

وقتی قرار است شخصیتهای تصادفی، کاری جزئی انجام دهند، نباید از اسمشان استفاده کرد. جملات «گونی[1] وارد اتاق شد و گفت: «مادر، تلفن کارت داره»، به گیرایی جملات «دختری تپل با مفی آویزان، داد زد: مادر تلفن کارت داره» نیست. نام شخصیتها، تصویری نیست. به علاوه ذکر اسامی شخصیتهای پیش پا افتاده، خواننده را گیج می‌کند. اما تصاویر، زنده‌تر و واقعیترند.

و باز با این که نویسنده شخصیتهای فرعی را تك تك تصویر می‌کند، اما می‌تواند آنها را به نحوی با یکدیگر پیوند دهد.

مثال: مرد موخاکستری سیگاری روشن کرد. زنی که کنار او نشسته بود، دماغش را کج و معوج کرد. صدای سخنران شبیه قرچ قرچ چوبی که می‌شکند بود. هوای مرطوب بوی عرق می‌داد. راهنمای لاغر سالن به زنی گفت که خوردن مشروب موقع سخنرانی، ممنوع است. وزن دِر بطری قهوه‌ای رنگ را بست و با عصبانیت توی کیف شل و ولش فرو کرد.

در صحنه‌پردازی ترکیب و نکات مشترک چند شخصیت تصادفی، مهمتر از ویژگیهای فردی آنهاست. شخصیت تصادفی باید بر صحنه چیزی بیفزاید نه اینکه ربطی به صحنه نداشته باشد. نباید توصیفی چنان جاندار از او به دست داد که اهمیت وی بیش از هدف استفاده از او (=واقعی جلوه دادن حال و هوا یا صحنهٔ داستان) شود. اگرچه نویسنده برای توصیف شخصیتهای تصادفی گلچینی از جزییات دقیق را به کار می‌گیرد، اما این جزییات باید در برابر اشخاص و جزییات مهم دیگر کمرنگ جلوه کند.

۸۹. اختیاری بودن برخی از گره‌گشایی‌ها

نویسنده می‌تواند از فن وسیلهٔ اختیاری نیزاستفاده کند؛ بدین معنی که می‌تواند شخصیتها یا وضعیتهایی خلق کند که در صورت لزوم رشد کنند یا گسترش یابند و در صورتی که دیگر نیازی به وجودشان نبود، به حال خود رها شوند.

مثال: نویسنده دارد رمان مهیج یا پرماجرا می‌نویسد. قهرمان (مرد یا زن) کاری می‌کند تا آدمکشی دیوانه و کینه‌توز دستگیر و روانهٔ زندان شود. آدمکش قسم می‌خورد که انتقام بگیرد. قهرمان مدتی طولانی مضطرب است، ترس او هم علت دارد، آدمکش همیشه به قسمهایی که خورده عمل کرده است. البته آدمکش دیوانه، قاتل اصلی یا شخصیت پلید داستان نیست. نویسنده از او به عنوان تهدیدی احتمالی استفاده می‌کند تا خطر را برای مدتی تشدید کند. آدمکش صرفاً مانع دیگری سر راه قهرمان است تا در صورت لزوم نویسنده از او استفاده کند.

می‌توان از شخصیت اختیاری به عنوان عامل فشار استفاده کرد، تا باعث شود شخصیت اصلی دست به اعمالی غیر عادی بزند. شخصیت اصلی علاوه بر این که باید جهان را از نابودی نجات دهد، باید بار گرانِ خطرِ دایم تهدیدهای آدمکشی دیوانه را نیز بردوش بکشد. نویسنده می‌تواند با تشریح تلاشهای آدمکش برای فرار از زندان، صحنه را تغییر دهد (خواننده از این که مدتی طولانی در ضمیر خودآگاه شخصیت اصلی بوده، خسته شده است اما با این تغییر صحنه و زاویهٔ دید، خستگی‌اش در می‌رود). به علاوه می‌تواند قهرمان را با خطری که وی تصور می‌کند توطئه‌ای از جانب آدمکش است، مواجه و به نحوی منطقی خواننده را گمراه کند؛ که به این ترتیب شك و انتظار نیز ایجاد کرده است.

اما استفاده یا عدم استفادهٔ مجدد از فرد آدمکش اختیاری است. در واقع آدمکش عنصری فرعی یا انحرافی است و لزومی ندارد نویسنده دوباره از او استفاده کند؛ بلکه می‌تواند پس از وقوع چند حادثه و هنگامی که شخصیت اصلی درگیر با وضعیتهای خطرناك دیگری شد، آدمکش را کنار بگذارد یا بکشد؛ یا می‌تواند او را تا زمان آزادی‌اش در زندان نگه دارد؛ یا بگذارد از زندان فرار کند تا بعداً دوباره از او استفاده کند.

و باز لزومی ندارد نویسنده همهٔ مشکلات، وضعیتهای لاینحل و درگیریهای رمان را حل و رفع کند، بلکه می‌تواند گاهی از شخصیتهای اختیاری استفاده کند تا موقتاً مشکلاتی در داستان ایجادکند. این مشکلات خود باعث مشکلات اولیه یاجدی می‌شوند که باید نویسنده آنها را حل و رفع کند. اما لازم نیست همهٔ گره‌ها را بگشاید.

۹۰. عمق بخشیدن به شخصیتها

شخصیت با مجموعه‌ای از درون‌نگری‌ها و ادراکات ظریف و تدریجی، عمق پیدا می‌کند. و این عمق با گسترش ادراك اولیهٔ وی ایجاد می‌شود. این ادراك هم از درون (از طریق افکار، عواطف و عقاید باطنی شخصیت) گسترش می‌یابد و هم از بیرون (از طریق تأثیر حوادث بیرونی)؛ که البته گاهی این دو نوع گسترش ادراك همزمان و گاهی به طور متناوب اتفاق می‌افتد.

مثال: ابیراهام لینگکن آدمی بلندپرواز است. و چون قصد دارد وکیل شود، شغل سوزنبانی را برای درسخوانی در پرتو نور شمع و آتش شومینه رها می‌کند.

اگر لینگکن به آرزویش برسد، فردی قابل ستایش است اما شخصیت عمیقی نیست. شخصیت هنگامی کم‌کم عمق پیدا می‌کند که حوادث بیرونی، وی را در راه رسیدن به امیالش تحت فشار بگذارند و نیز وقتی که شخصیت مجبور شود تمایلات اولیه‌اش را تعدیل کند. ممکن است شخصیت دلسرد و مأیوس شود و حتی به نحو غیر منتظره‌ای هدفش را تغییر دهد. وقتی ابیراهام مجبور شود از درون برای رویارویی با درگیریهای شخصی‌اش به ابتکارهای فردی بیشتری متوسل شود عمق پیدا می‌کند و به هدف بیرونی‌اش دست می‌یابد.

مثلا اگر زنی را که دوست دارد، بگوید: «نمی‌خواهم وکیل شوی، دوست دارم همان سوزنبان باشی.» ابیراهام باید به ناچار دست به انتخابی آگاهانه بزند و این انتخاب که باید از درون وی بجوشد، به دلایلی قابل پیش‌بینی است، اما چون او این دلایل را که از انگیزه‌هایش ناشی می‌شود نمی‌دانسته، شگفت‌زده می‌شود. در حقیقت هنگامی که او ناچار می‌شود نقبی به درون شخصیت خویش بزند، عمق پیدا می‌کند و انتخاب او، وی را به پیش می‌راند.

مثال: ابیراهام روابطش را با زن قطع می‌کند و وکیل می‌شود. و بعد با زنی دیگر آشنا می‌شود. زن او را تشویق می‌کند که وکالت را رها کند و رییس جمهور شود. سناتوری در نزاعی تن به تن (دوئل) تیر می‌خورد. ائتلافی سیاسی از نامزدی او برای سناتوری و اشغال جای سناتور قبلی حمایت می‌کند. ابیراهام غرق در فکر و عمیقاً مضطرب است.

ابیراهام در اینجا هم دوباره باید برای رویارویی با هجوم حوادث، به کشف انگیزه‌های درونی‌اش بپردازد. در حقیقت باید برای مصاف با بیرون، هرچه بیشتر در عمق وجودش غرق شود. هرچه شخصیت عمیقتر شود، بزرگتر می‌شود. خواننده هنگامی متوجه عمیقتر و بزرگتر شدن شخصیت می‌شود که شخصیت تغییر کند. وقتی ابیراهام رییس جمهور می‌شود شخصیتش تغییر می‌کند و همان آدم دوران سوزنبانی نیست، درواقع شخصیت وی، از درون عمق و از بیرون بسط می‌یابد.

۹۱. گذر ایام و بالا رفتن سن شخصیتها

اگر نویسنده تغییرات جسمی شخصیتها را نشان ندهد، خواننده گذر ایام را باور نخواهد کرد.

داستان: داستان زندگی خانوادهٔ لانگ استریت از سال ۱۸۴۹ یعنی هنگامی که بورگارد ۱۶ ساله است شروع می‌شود. بورگارد پسری قدبلند و هیکلدار است و موهایی حنایی رنگ دارد. رمان، داستان سه نسل را بازگو می‌کند و هنگام مرگ بورگارد و زمانی که دور و بر وی را سه نسل خانواده احاطه کرده‌اند، تمام می‌شود.

اگر نویسنده بورگارد را در سن ۸۹ سالگی و هنگامی که در تشکی مخمل خوابیده تصویر کند و مثلا بنویسد که صورتی نرم و تپل و موهایی حنایی رنگ داشت و هیکلدار بود، صحنه بار نمایشی‌اش را به دلیل غیرواقعی بودن از دست می‌دهد، چون با این که معمولا افراد کهنسال صورتی پرچین و چروك و هیکلی نحیف و سری تاس دارند، اما بورگارد تغییری نکرده است.

موقع نوشتن نباید تغییرات جسمی ناشی از بالا رفتن سن افراد را نادیده گرفت، روند این تغییرات بسیار کند و مثل مه نامریی اما محسوس است. و نویسنده باید محتاطانه و با گلچین کردن جزییات، آن را تصویر کند. نویسنده می‌تواند این تغییرات را به شکل روایی ارائه و یا نشان دهد.

مثال (شکل روایی): بورگارد کم‌کم گذشت ایام را احساس می‌کرد. ۵۳ سالش بود. دیگر نمی‌توانست روی اسب بپرد و همچون باد به شهر بتازد. باید سوار کالسکهٔ زنش می‌شد. کم‌کم نواری از موهای خاکستری موهای حنایی رنگ سرش را پس می‌زد. زیر چشمانش را هلالی از گوشت پف کرده گرفته بود و وقتی صحبت می‌کرد، پوست کلفت و شل و ول زیر چانه‌اش می‌جنبید، دیگر مردم شهر به او گردن اردکی می‌گفتند.

نویسنده باید تغییرات جسمی شخصیت را به طور منظم و یا با فواصل معین توصیف کند. این تغییرات دال بر واقعی بودن شخصیت و متناسبات او همگام با گذشت زمان است. گاهی نویسنده بالا رفتن سنِ شخصیت را از طریق تأثیر سن و سال برجسم او نشان می‌دهد.

مثال (نشان دادن): یك شمالی خپله به دختر بورگارد متلك گفت. بورگارد کلاهش را از روی موهای خاکستری‌اش برداشت و به صورت مرد زد و با صدای ضعیفی داد کشید: «به دختر من توهین می‌کنی.» مرد خپله بورگارد را هل داد و گفت: «برو ببینم باباپیری!» بورگارد توی گِلهای خیابان افتاد و گِلها را از روی صورتِ پرچین و چروکش پاك کرد.

۹۲. فصلهای محوری

رمانی با قطع متوسط (۲۳۰ تا ۳۴۰ صفحهٔ چاپی) باید حداقل پنج فصل محوری داشته باشد. مجموع صحنه‌های فصل محوری تصویرگر بحرانی قوی است و چرخشی در مسیر حرکت رمان ایجاد می‌کند. ممکن است این چرخش قابل پیش‌بینی یا غافلگیرکننده باشد.

داستان: سه تن ازکارکنان ادارهٔ حفاظت از منابع طبیعی مأمور تحقیق در بارهٔ شرکتهایی هستند که به طور غیرقانونی مواد زاید سمی را انبار می کنند. یکی از این مأموران عاشق دختر رییس اداره بوم شناسی است.

رمان به فصل سوم رسیده است. ماجراهای عاشقانه پابه پای فعالیتهای خلافکارانی که قوانین ادارهٔ محیط زیست را زیر پا می گذارند و به طورغیرقانونی مواد سمی شرکتهای بزرگ را انبار می کنند پیش می رود، خلافکاران یکی از مأموران تحقیق را می دزدند. شهرستانی با ۷۰۰۰ سکنه با باکتری کشنده ای، آلوده شده است.

و این، تا اینجا طرحی معمولی و کاراست، اما برای اوجگیری عمل داستانی و شک و انتظار باید از طریق ایجاد بحران، چرخشی در داستان به وجود بیاوریم.

مثال (فصل محوری): رییس اداره دستور می دهد خبرنگاران را به جلسهٔ پرسش و پاسخ دعوت کنند. وی قصد دارد به خبرنگاران بگوید که خلافکاران مواد زایدِ کشنده را در ۳۶ واگن باربری انبار کرده اند. و قرار است آنها را به منطقهٔ متروکی از کشور ببرند. اما انبارداران مواد زاید صنعتی به او اخطار می کنند که اگر این اطلاعات را افشا کند، دخترش را خواهند کشت. اما او که آدم با شرافتی است، مرعوب این حرفها نمی شود. دوربینهای تلویزیونی دارند آماده می شوند تا حرفهای اورا برای مردم پخش کنند، که ناگهان یك نفر جیغ می کشد و به تیر چراغ برق اشاره می کند. و همه می بینند که جسد مردی را به سر تیر چراغ برق آویخته اند. و مرد همان مأمور تحقیقی است که خلافکاران اورا دزدیده بودند.

رمان اینك بر محور همین مسیر جدید می گردد. اگر رییس اداره سکوت کند ولی به آن پی ببرند، شرافتش لکه دار و متهم به تبانی با خلافکاران خواهد شد، اما درعوض دخترش زنده خواهد ماند. و اگر حرف بزند، دخترش می میرد. دو مأمور تحقیق دیگر اداره باید درصدد انتقام گرفتن از قاتلان همکارشان برآیند. اینك رمان بر هر محوری که نویسنده بخواهد می چرخد.

۹۳. پیش بینی، شك و انتظار و غافلگیری

نویسنده باید در همهٔ داستانها ترکیبی از سه فن: پیش بینی، شك و انتظار و غافلگیری را به کار گیرد. درغیر این صورت داستان تصنعی، ملال آور و یا گزارشی خواهد شد. به علاوه باید از این سه فن به ترتیب استفاده کرد. مثلاً نمی توان ابتدا گره گشایی غافلگیرکننده کرد، سپس امکان پیش بینی را به وجود آورد و بعد شك و انتظار ایجاد کرد. بلکه باید پیش بینی به شك و انتظار منجر شود و شك و انتظار نیز به گره گشایی غافلگیرکننده بینجامد.

پیش بینی بستگی به توانایی خواننده در پیشگویی نتیجهٔ یك وضعیت دارد. به علاوه خواننده باید براساس حقایقی که در داستان مسلم و واقعی فرض شده، چیزی را پیش بینی کند. (مثلا می توان پیش بینی کرد که در فصلی توفان خیز، توفان بیاید و باید این پیش بینی درست از آب درآید.)

مثال (خبر روزنامه): جسد روسپی معروفی به نام تلما وایندر در منطقهٔ وایت چپل کشف شد. این چهارمین بار است که گلوی زنی را با چاقوی جراحی می برند.

خواننده می داند که جك ریپرنامی یا پسر جك ریپرنامی یا قاتلی که وانمود می کند نامش جك ریپر است، دست به این آدمکشیهای جنون آمیز می زند. اما سربازرس تلاش می کند تا او را به دام بیندازد و همین باعث شك و انتظار می شود. (جك قبل از دستگیری، چند روسپی دیگر را خواهد کشت؟ آیا جك همان کسی است که سربازرس گمان می کند؟) نویسنده، شخصیت، داستان و طرح را به نحوی می آمیزد تا به پیش بینی مشخص خواننده بینجامد. و برای ایجاد شك و انتظار، داستان را کش می دهد و خواننده را به اشتباه می اندازد و گمراهنمایی می کند.

مثال: در داستان سه پزشك داریم که مریض روانی اند. و آیا جك قبل از دستگیری، دختر سربازرس را خواهد کشت؟

و وقتی داستان به گره گشایی اجتناب ناپذیری می انجامد خواننده غافلگیر می شود.

مثال: جك دستگیر نمی شود، اما دختر سربازرس به موقع نجات پیدا می کند. و بعد معلوم می شود جك، یك زن یا خود سربازرس است.

خواننده گذشته را مرور می کند و درمی یابد که همهٔ حقایق، سرنخها و حوادث دال بر منطقی بودن گره گشایی است. و اگر چه وی حادثه را پیش بینی کرده است، اما گره گشایی با پیش بینی خواننده جور درنمی آید. خواننده غافلگیر می شود، اما ناامید نمی شود. پیش بینی و شك و انتظارمان را به حرکت درمی آورند و به نحوی قانع کننده آن را تمام می کنند.

۹۴. رمانهای پیوسته

شخصیتهایی همچون شرلوك هومز، جیمزباند، پری میسن و غیره را که کاملاً رشد خود را کرده اند و دیگر نباید تغییر کنند، شخصیتهای پیوسته (سریالی) می نامند. اگر شخصیتهای پیوسته برحسبِ ضرورتِ ماجرای داستان تغییر کنند، ارزش قهرمانی آنها کم می شود. و چون تبدیل به افراد عادی می شوند، دیگر باور کردنی نیستند. شخصیتهای پیوسته باید کاملاً برتر از آدمهای معمولی باشند. برخی از ویژگیهای کلی شخصیتهای پیوسته از این قرار است:

۱. شخصیتهای پیوسته باید طرفدار هدفی که معمولاً همه آن را خوب می دانند باشند. حتی نقایص فردی آنها هم به نحوی شخصیتشان را کاملتر می کند. ممکن است آنها مشروبخوار، عیاش، معتاد و دارای سوابق جنایی هم باشند اما نباید به لحاظ اجتماعی نقصی غیرقابل قبول داشته باشند. (مثلاً با بچه هایشان بدرفتاری کنند یا زنهایشان را کتك بزنند و غیره.) هدف والای آنها همه چیز را جبران و قهرمانی آنها را تثبیت می کند.

۲. انگیزهٔ گذشتهٔ آنها باید محدود باشد. بدین معنی که در زندگی گذشتهٔ قهرمانها (مرد یا زن) باید حداکثر یك اتفاق مصیبت بار (مثلا قتل وحشیانهٔ یکی از اعضای خانواده یا نامزد آنها) بیشتر رخ نداده باشد. و همان باعث شود تا آنها به تعقیب جنایتکاران بپردازند. نویسنده باید این سابقهٔ مصیبت بار را فقط در یك صفحه از رمانش تشریح کند.

۳. صحنهٔ حوادث اختیاری است. قهرمانهای دولتی می توانند دائم السفر باشند. اما کارآگاههای خصوصی اگر هم مسافرت کنند باید همیشه به موطن خود بازگردند. وکلا باید دستیاری داشته باشند که به نیابت از طرف آنها سفر کند. مأموران پلیس باید همیشه برای مسافرت از مقامات بالا کسب اجازه کنند و صورت مخارج سفرشان را گزارش کنند.

۴. رمان باید ترکیبی از سه بخش شکست و پیروزی باشد. الف: این بخش باید چهار شکست و برای دستگرمی، یك پیروزی را تصویر کند. ب: در این بخش قهرمان سه بار به طورِ جدی شکست می خورد و یك بار پیروزی اش صرفاً روایت می شود. ج: و در بخش پایانی قهرمان شکست می خورد و پیروزی وی غیرممکن به نظر می رسد، اما به نحو بسیار حیرت انگیزی شکست وی به پیروزی درخشانی تبدیل می شود.

قهرمانِ (زن یا مرد) رمانهای پیوسته هرگز نباید بمیرد یا چلاق شود. چرا که قرنهاست سلیقهٔ عمومی در این مورد تغییر نکرده است. حتی آرتر کنان دویل نیز مجبور شد به خاطر عصبانیت خوانندگانش، ابرقهرمان خود شرلوك هومز را دوباره زنده کند. اگر شخصیت پیوسته بمیرد، رمانهای پیوسته نیز خاتمه پیدا می کنند. اما اگر نویسندهٔ اصلی رمانهای پیوسته دارفانی را وداع گوید، ولی رمانهای پیوستهٔ او هنوز بین مردم محبوبیت داشته باشد، نویسنده های دیگر شخصیت پیوستهٔ او را دوباره زنده می کنند.

۹۵. بداعت صددرصد، غیرممکن است

نویسنده نباید جد وجهد کند تا اثرش بدیع باشد، چون این کار غیرممکن است. همهٔ نوشته ها را قبلاً نوشته اند.

نویسنده وارثِ میراث عظیمی از نوشته هاست. اینك قرنهاست که نویسندگان، آثار ادبی ـ آن هم در هرشکلی و در باب هر موضوعی ـ خلق می کنند. آنها منبع بی حد و حصری از محتواها، شخصیتها، موقعیتها و داستانها را در اختیار نویسندگان گذاشته اند. و استفاده از آنها کاری غیراخلاقی یا نادرست نیست. فقط نباید رونویسی کرد. اما می توان از مصالح جذاب آثار در ترکیبها یا در دوران دیگری استفاده کرد، جنس آنها را تغییر داد (از زن به مرد و بالعکس) و آثار نویسندگان مختلف را با هم درآمیخت. فکرها، خط های داستانی، شخصیتها، موقعیتها و فنون داستانی جزو اموال عمومی است. به همین دلیل هم نمی توان حق طبع افکار تجریدی را پرداخت. درغیراین صورت دیگر هیچ شبکهٔ تلویزیونی و ناشری وجود نخواهد داشت.

اگر مصالحی برای نوشتن در اختیار ندارید، به کتابخانه بروید و داستانهای مجلات و کتابهای مختلف را مرور کنید. خلاصهٔ رمانهای مشهور و خلاصهٔ طرح نمایشنامه ها و حتی خلاصهٔ داستان فیلمهای قدیمی را بخوانید. این کار غیراخلاقی نیست. ویلیام شکسپیر، هنری فیلدینگ، هنری جیمز، جورج

برناردشو و اونوره دوبالزاک نیز از فکرها، داستانها، طرحها، شخصیتها و مفاهیم گذشتگان استفاده کرده اند.

این کار سرقت ادبی یا انتحال نیست، این کار حتی اخذ و اقتباس موذیانه هم نیست. بلکه استفاده از میراث ادبی است. چه بسا دیر یا زود دیگران نیز از آثار و میراث ادبی شما استفاده کنند.

۹۶. خلق شخصیت با استفاده از گفتگو

گفتگو یکی از ظریفترین و مشهودترین ابزارهای نویسنده است و صحت گفته‌های وی را دربارهٔ اشخاص تأیید می کند. اگر نویسنده با استفاده از روایتی توضیحی به خواننده بگوید که شخصیتی از استاد دانشگاه متنفر است، صرفاً عقیدهٔ خود را بیان کرده است. اما اگر شخصیت تنفر خود را از طریق گفتگو ابراز کند، واقعیتی قانع کننده بیان شده است.

مثال: رندی توی صندلی اش مچاله شده بود. از استاد هولمان متنفر بود، چون همیشه کاری می کرد که او احساس حماقت کند. استاد به او اشاره کرد و در حالی که کجکی نگاهش می کرد گفت:

«رندی کاکس! به همکلاسیهایت بگو که لاکتونیم از چه عناصر شیمیایی تشکیل شده؟»

- «تشکیل شده از... از... ا، نمی دانم.»

- «فکر نمی کنم چیز زیادی بدانی، نه؟»

دانشجوها خندیدند. رندی داد زد: «چرا، می دانم که از شما به شدت متنفرم.» دهان بعضی از دانشجوها بازماند. رندی تف کرد روی میز و گفت: «آره. از شما متنفرم.»

گفتگو اطلاعات ساده یا پیچیده در اختیار خواننده می گذارد.

مثال: (اطلاعات ساده): هنوز هم آشپزی ات بد است. می‌روم مرکز شهر تا تمدد اعصابی بکنم و استیکی بخورم.

شخصیت فوق ضمن این که به همسرش می گوید که مدتهاست که از آشپزی او خوشش نمی آید، نشان می دهد که فردی رک گو و روابط او و زنش تیره است. به علاوه دل خوشی از خانه اش ندارد. پول کافی هم دارد و زنش نمی تواند مانع رفتن او شود.

مثال (اطلاعات پیچیده): فایده ای نداشت دکتر بشوم. من دنبال هیجان و پول فراوان بودم. الان دنبال قاچاق اسلحه رفتن ماجراجویی است. اما کار غیرقانونی مرا مشوش نمی کند.

شخصیت چیزهای زیادی را دربارهٔ خودش افشا می کند. وی یک وقتی دنبال زندگی سنتی و سالمی بوده است. اما مسایل اقتصادی او را از این راه بازداشته و بعد زندگی سخت و پرمخاطره‌ای را انتخاب کرده است. وی تمایل مخفی و عمیق وجودش را کشف کرده است. تبهکاری است که با دیگر تبهکاران همکاری می کند. پول زیادی در می آورد و از خطر استقبال می کند. ضمن این که از نحوهٔ زندگی اش نیز شرمگین نیست و به رسم و رسوم جامعه نیز اعتنایی نمی کند. و در حقیقت تغییر کرده است.

به علاوه گفتگو خواننده را از خواندن راحت می کند. چون روایت در حقیقت افشای اطلاعات خاموش، اما گفتگوی منثور صدای کلام است. اگر نویسنده کیفیتِ صدا (بلند، نافذ، کند و غیره) و یا عمل شخصیتها (تندوتیز، بیحال و غیره) را نیز مشخص کند، صدای شخصیتها واقعی می شود، طوری که انگار دارند در ذهن خواننده با صدا حرف می زنند.

مثال (صحنه توأم با گفتگو): هَری با صدای خفیفی گفت: «عزیزم، دوستت دارم.» اما کورین با عصبانیت به چشمانش اشاره کرد و گفت: «دروغگو! تو هیچ وقت مرا دوست نداشتی.» هری پا پس گذاشت و لرزید. گیج شد. گفت: «دوستت دارم. واقعاً می گویم. از ته دل.» کورین ناگهان محکم با مشت توی چشم راست مرد زد و ناسزا گویان گفت: «دروغگو. تو مرا به خاطر این که شبیه خواهرم هستم دوست داری. تو خواهرم را دوست داری!»

الف. نویسنده به جای این که صحبتهای شخصیتها را در دو بند (پاراگراف) بیاورد و آنها را از هم جدا کند، گفتگو را در یک بند نوشته است تا شخصیتها کنار هم قرار بگیرند.

ب. نویسنده در ابتدا کیفیت صدای هری را مشخص می کند (خفیف: صمیمی و پرشور).

ج. نویسنده واکنش عاطفی و جسمی هری را قبل از پاسخ کورین مشخص می کند (با عصبانیت به چشمانش اشاره کرد. و بعد پاسخ داد: دروغگو!) در این هنگام خواننده دوجور صدای متفاوت می شنود و شاهد رفتار دو آدم مختلف است.

د. هری با واکنش در برابر اتهامی که کورین به او می‌زند، حالتش را افشا می کند (پاپس گذاشت، لرزید و گیج شد) و بعد به او پاسخ می دهد («دوستت دارم»).

ه. واکنش جسمی کورین، حالت عاطفی و لحن پاسخگویی او را نشان می‌دهد (دروغگو! تو مرا به خاطر این که شبیه خواهرم هستم، دوست داری. تو خواهرم را دوست داری!). نویسنده با افشای این اتهام عاطفی، عمل و احساس افراد را موقع صحبت، مشخص می کند. به علاوه وی بلند و کوتاهی صدا، لحن و حالت نمایشی آن را نیز معلوم می کند.

گفتگو سرعت نوشته را نیز تغییر می‌دهد. در اکثر موارد نویسنده گفتگوها را در یک صفحه می گنجاند و یکدستی ضرباهنگ نوشته را به هم می‌زند. گاهی گفتگو کارآمدتر از روایت است. نویسنده می خواهد حضور زندهٔ شخصیت را تصویر کند. اما تا وقتی شخصیت سخن نگفته باشد، کسی قانع نمی شود که او زنده است.

مثال: دکتر کف دستش را روی قفسه سینهٔ آلبرت گذاشت و محکم گفت: «نفس بکش.» مونا گریه می کرد. گفت: «اِه خدایا، مرده.» دکتر صدای بوق دستگاه را شنید و داد زد: «حالا! زنده است!» مونا به طرف آلبرت دوید و صورتش را غرقه بوسه کرد و گفت: «زنده است. تو زنده‌ای. آه آلبرت، معجزه شد.»

نویسنده می تواند همچنان به نوشتن ادامه دهد و بهبودی آلبرت را در چندین صفحه شرح دهد. می تواند بگذارد آلبرت چندین بار شنا برود، دو سه کیلومتر برود و هفت بشقاب اسپاگتی بخورد. اما تا وقتی آلبرت صحبت نکند، خواننده کاملاً قانع نمی شود که آلبرت زنده است.

در گفتگوی مکتوب نباید روده درازی‌های آدمهای واقعی را عیناً آورد. مثلاً تندنویس دادگاه صحبتهای طولانی، نامنظم و بیجان افراد را عیناً در گزارشش می‌آورد. قدرت سخنوری افراد به گفتگوی واقعی جان می بخشد، و داستان نویس نیز از طریق توصیف و کلام به سخنان گوینده تحرک می‌دهد. شخصیتهای داستانی آدمهای واقعی نیستند. مهارت نویسنده آنها را زنده می کند.

۹۷. سرنخ های پنهان و آشکار

نویسندهٔ داستانهای جنایی یا پلیسی باید با کارکرد سرنخ ها آشنا باشد. اگر جائی ناشناس است، سرنخ‌ها راهنمایی برای شناسایی اوست. و اگر جائی



مشخص است، سرنخ‌ها قهرمان را راهنمایی می‌کند تا او را دستگیر کند. سرنخ‌ها دو نوع هستند: (۱) سرنخ‌های آشکار و (۲) سرنخهای پنهان.

سرنخ آشکار را می‌توان به عینه دید: اسلحه‌ای در صحنهٔ جنایت، اثر روژلب برلیوان، دستمال خونین، تارهای موی زن موبور روی لباس و غیره. نویسنده این سرنخ‌ها را به نحوی ارائه می‌دهد که بی‌اهمیت یا بسیار مهم به نظر برسند.

مثال: مردی پشت میزش مرده است. اسلحه‌ای کف اتاق است و گلوله‌ای دیوار را سوراخ کرده است. اما مرد مسموم شده است. قطر گلولهٔ داخل دیوار با قطر دهانهٔ اسلحهٔ کف اتاق نمی‌خواند. مار کبرایی در قفسهٔ کتاب خوابیده است.

سرنخ پنهان با اعمال شخصیتها آشکار می‌شود. یا سرنخ‌هایی که منجر به کشف معمای جنایت می‌شود همراه شخصیتهاست و یا شخصیتها با تحلیل آنها معمای جنایت را کشف می‌کنند.

مثال: زنی دراثر گاز گرفتگی مرده و ظاهراً خودکشی کرده است. پنجره‌ها کیپ و درزهای در نیز با کهنه گرفته شده است. چندی بعد قهرمان یادش می‌آید که زن از ورم شدید مفاصل (آرتروز) زانو رنج می‌برده است. و نتیجه می‌گیرد که نمی‌توانسته دولا شود و با کهنه، درزهای در را در قسمت کف زمین بپوشاند.

وقتی قهرمان به نحوی خاص سرنخ‌های آشکار را جمع بندی می‌کند جنایت حل می‌شود. اما فقط پس از این که توانست با هوشمندی نکاتی را استنباط کند می‌تواند از طریق سرنخ‌های پنهان معمای جنایت را حل کند.

نویسنده با شگردهای اصلی زیر، کاری می‌کند تا خواننده سرنخ‌ها را نادیده بگیرد:

۱. با ایجاد حواس پرتی: نویسنده کاری می‌کند تا درست موقعی که سرنخی آشکار شد، اتفاق مهمی روی دهد و خواننده سرنخ را نادیده بگیرد.
۲. با پنهان کردن آن: نویسنده سرنخ واقعی را همراه با سرنخ‌های احتمالی و زیاد دیگری در داستان می‌آورد؛ طوری که خواننده به ارزش واقعی آن پی نمی‌برد. در این حالت با وجودی که سرنخ هست اما در میان انواع چیزهای درهم و برهم پنهان شده است.

اگر نویسنده سرنخ‌ها را پس از حل و رفع معمای جنایت در داستان بیاورد، ضعف خود را آشکار کرده است. در این حالت خواننده می‌گوید: «بی‌خود نبود که نفهمیدم» یا «نویسنده فقط خودش از سرنخ‌ها اطلاع داشته.»
اما اگر سرنخ‌ها را هوشمندانه در داستان توزیع کند، خواننده خواهد گفت: «باید می‌فهمیدم» یا «مسلم است؛ معلوم بود.»

۹۸. وقتی که یادآوری خاطرات کافی نیست
گاهی نویسنده از ترس این که مبادا بازگشت به گذشته مانع پیشروی داستان در زمان حال شود، از به کارگیری ان اجتناب و به جای آن از تجدید خاطرهٔ کوتاهی استفاده می‌کند. اما استفاده از این شیوه همیشه کافی نیست.

مثال: چهار ملوانی که کشتیشان غرق شده، برقایقی پلاستیکی در دریا شناور هستند. آنها فقط برای سه روز یک نفر، آب آشامیدنی دارند. یکی از آنها تصمیم می‌گیرد بقیه را بکشد. چون تمایل شدیدی بر زنده ماندن دارد. به علاوه راز وحشتناکی دارد که در گذشتهٔ وی مخفی شده است.

اگر نویسنده برای افشای این اطلاعات از خاطرهٔ درونکاوانه و کوتاه استفاده کند عمق شخصیت و حالت نمایشی تمایلات وی از بین می‌رود.

● **مثال:** فکر کرد: «باید زنده بمانم» و کیسهٔ الماسی را که در قایق مخفی کرده بود پیش خود مجسم کرد. تا قبل از پیوستن به نیروی دریایی، در محلهٔ پر از خشونت شهر زندگی می‌کرد. نباید این آخرین فرصتش را برای دستیابی به زندگی خوب از دست می‌داد. قبلا هم کسی را کشته بود.

نویسنده این اطلاعات درونکاوانه را با عجلهٔ بسیار در داستان گنجانده است. شخصیت باید انگیزه‌ای مشخص برای کشتن بقیه داشته باشد و برای این که این انگیزه مناسب باشد باید گذشتهٔ شخصیت را به طور مفصل وکامل تشریح کند. دراین مورد استفاده از **بازگشت به گذشته گیراتر است.**

مثال: با این که دیگران را می‌دید خودش را به خواب زد. اول باید آن لاغره را می‌کشت. آیا باید مثل قتلهای دیگری که مرتکب شده بود نقشه می‌کشید؟ درحالی که آرام نفس می‌کشید یاد یازده سال پیش افتاد. آن موقع شانزده سالش بود. داشت پوکر بازی می‌کرد. می‌دانست که پیرمرد دارد کلك می‌زند. لامپ بالای میز می‌درخشید. درحالی که کارتها را بُر می‌زد گفت: «من سه تا برمی‌دارم.» پخش کنندهٔ خپله ورق سری به علامت تصدیق تکان داد و گفت: «سه ورق برای این پسر.» قبل از این که ورقها پخش شود، نقشهٔ کشتن همهٔ آنها را کشید. و درهمان حال ورقهایش را سبك سنگین کرد.

نویسنده نشان می‌دهد که چگونه شخصیت درگذشته مرتکب قتل شده است ووقتی دوباره او را به زمان حال و قایق پلاستیکی برمی‌گرداند تا دست به آدمکشی بزند انگیزهٔ اعمالش مشخص است. ضمن این که خواننده اعمالش را باور خواهد کرد.

۹۹. رمان ترسناك
رهنمودهای کلی رمان ترسناك نویسی، انعطاف‌پذیر است. این رهنمودها صرفاً مشخص می‌کند که عناصر رمان ترسناك چیست اما نحوهٔ به کارگیری آنها به مهارت و بینش نویسنده بستگی دارد.
نقطهٔ ثقل رمان ترسناك، ترس شخصیت اصلی ووجود موجود خارق‌العاده در داستان است. اما لازم نیست این ترس منطقی باشد، بلکه ممکن است در بردارندهٔ اشاره‌ها ودلالتهای روانی باشد اما باید علت ترس شخصیت صرفاً روانی نباشد و بتوان آن را توضیح داد و باعقل آدمی سازگار باشد. در ضمن رمانهای ترسناك باید رازهایی داشته باشند که کشف آنها در قلمرو واقعیت امکان پذیر نباشد. منشأ موجود خارق‌العاده هرچیز و هر جایی می‌تواند باشد اما باید باور کردنی باشد.
شخصیت اصلی می‌تواند بچه یا فردی بالغ، اما موجود خارق‌العاده باید شوم، مرموز و بالقوه مرگ‌آفرین باشد. در ضمن این موجود ممکن است از افسانه‌ها، فرهنگ عامه، خرافات و یا چیزی اسرارآمیز نشأت گرفته باشد. اما باید در ابتدای رمان غیرملموس، غیرمادی و نامریی باشد. حتی خواننده در ابتدا احساس می‌کند که این موجود راخودِ (ذهن) شخصیت اصلی خلق کرده است، اما باید هنگامی که رمان پیش می‌رود، کم کم موجود خارق‌العاده ملموس و دیده شود. با وجود این که شکل این موجود چندان مهم نیست، اما باید حتماً ترسناك و از قدرت خارق‌العاده‌ای برخوردار باشد.
باید افرادی که با شخصیت اصلی سروکار دارند در ابتدا حرفهایش را باور نکنند و نگران سلامت عقلانی او باشند. و کارهایی را که موجود خارق‌العاده می‌کند به حساب تصادف یا حادثه‌ای استثنایی ولی پذیرفتنی بگذارند. آنها فقط باید بعداً: هنگامی که فجایع عجیب و غریبی رخ می‌دهد وکسانی کشته و مجروح می‌شوند کم‌کم احتمال بدهند که چنین موجودی وجود دارد. اما دراین هنگام باید ضمن این که به شخصیت اصلی کمك می‌کنند، نگران او نیز باشند. اما آنها درمانده اند وفقط موجودی خیراندیش و قدرتمند که هر لحظه احتمال دارد در داستان مداخله کند، می‌تواند به او کمك کند.

مثال: بچه باید دایم بترسد. و این ترس ممکن است بر درون و فعالیتهای بیرونی بچه و یا بر هر دو تأثیر بگذارد. بچه باید دلایل قاطعی مثل کابوسها، اوهام، تغییر شکل اشیا، تقویت شدید پنج حس طبیعی‌اش، داشته باشد که نشان دهد موجود خارق‌العاده وجود دارد و از بزرگترها کمك بخواهد، اما آنها فکر کنند خیالاتی شده است و به آن اهمیت ندهند. و بالاخره باید موجود خارق‌العاده و پلید او را مجبور به کاری کند تا بزرگترها حرفش را باور کنند. موجود خارق‌العاده نیز مایل است دیگران باور کنند که او وجود دارد و از ترساندن دیگران لذت ببرد.

شخصیتِ اصلی باید در شروع داستان آدم خوبی باشد. او ذاتاً پلید نیست، بلکه قربانی بدشانسِ موجود پلید و قدرتمندی است.

مثال (شخصیت بزرگسال): باید هراسناك شود و کنترلش را از دست بدهد اما احتمال بدهد که ترسش غیرعادی یا ناشی از تجربیاتش در کودکی است. اما حادثه‌ای برایش پیش می‌آید که ثابت می‌کند ترسش منطقی است: تصادم ماشین که همهٔ در آن کشته می‌شوند و آتش گرفتن ساختمان که فقط او جان سالم به در می‌برد. باید کم کم در سلامت عقلانی‌اش شك و از خانواده ودوستانش کناره گیری کند. باید خودش را به خاطر فجایع و قتلهای موجود خارق‌العاده سرزنش کند و با آن بجنگد و برای نابودی‌اش نقشه بکشد.
مثال (بچه): ترس او باید از موقع عجیبی از

زندگی‌اش، آغاز شود: موقع تب شدید و هذیان گویی یا وقتی که پدر و مادر بیرحمش او را در پستوی تاریکی می‌اندازند و در را به رویش قفل می‌کنند وغیره، در این موقع که او از واقعیت جدا شده و هراسان است، موجود خارق‌العاده ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند. موجود خارق‌العاده به او یاد می‌دهد که چگونه از پدر ومادر ظالمش انتقام بگیرد یا او را موقعی که از تب دارد می‌سوزد آرام می‌کند. آنها با هم دوست می‌شوند. فقط بچه می‌تواند موجود خارق‌العاده را ببیند. باید خارق‌العاده بودن موجود برای بچه آنقدر جذاب و دوست داشتنی باشد که او روز به روز کمتر به دنیای واقعی توجه کند. اما بالاخره موجود خارق‌العاده شکل ترسناکی به خود می‌گیرد و دیگران نیز آن را می‌بینند.

بچه و شخصیت بزرگسال باید ناگهان قدرت و تواناییهای عجیبشان را ظاهر کنند. باید شخصیت یا ظاهر جسمانی آنها تغییر کند. البته لازم نیست تبدیل به غول، اژدها یا انسان گرگ‌نما شوند اما باید دیگران ببینند که تغییر کرده‌اند. آنها باید در ابتدا با اکراه دیگران را بیازارند اما بعد که تحت سیطره موجود خارق‌العاده درآمدند با میل و رغبت این کار را بکنند.

اگر قرار است از قدرت آنها در داستان در راه خیر استفاده شود، باید معشوقه یا محبوب قربانی این را از آنها بخواهد. و سرچشمهٔ این نیکخواهی باید موجود خارق‌العاده، مذهب یا خدا باشد. نجات یا عذاب دایمی قربانی نیز بستگی به دید نویسنده دارد.

۱۰۰. تمایل و واقعیت

تنها چیز مهم برای خواننده این است که نویسنده چگونه اثری سرگرم کننده یا تجربیاتی لذتبخش خلق می‌کند. مبنای قضاوت در این باره متنی است که می‌خوانیم نه آنچه نویسنده قصد داشته بگوید. نویسنده نباید هوش و فهم خواننده را دست کم بگیرد یا بیش از حد به آن بها بدهد. اکثر نویسندگان با تجربه خواننده را مبنای قضاوت قرار نمی‌دهند؛ بلکه تنها دغدغه‌شان اثری است که می‌نویسند. فقط اگر رمان روشن و واضح باشد، باور کردنی، نمایشی و جالب است.

خواننده احمق یا بسیار باهوش نیست. نمی‌توان همزمان برای خوانندگان کند ذهن و باهوش نوشت. تنها موفقیتی که نویسنده می‌تواند همیشه بدان دست یابد واضح نویسی است.

نویسنده نباید فکر کند که خوانندگانش در تفسیر تمثیلهای پنهان، تکرارهای غنابخش، درونمایه‌ها یا موشکافی متن مهارت بسزایی دارند. البته اگر نویسنده مجبور شد چنین محتواهایی رانیز در اثرش بگنجاند باید به منزلهٔ مصالحی تلویحی باشند و پس از آن که منظور اصلی نویسنده به وضوح بیان شد در اثر بیایند.

معانی درخشانی که قرار است فقط نخبگان و محرمان راز بفهمند، تصنعی است.

۱۰۱. چهار راه سادهٔ انتقال

اگر نویسنده در نوشتن انتقال، مهارت لازم را کسب کند می‌تواند از زیاده نویسی پرهیز کند، سرعت پیشروی داستان را افزایش و راحت‌تر زاویه دید داستانش را تغییر دهد و غیره.

برخی از انتقالهای متداول از این قرار است:

۱. رالف میلر جوان نگران است که مبادا مری لو: دختر زیبای دبیرستان، دوستش نداشته باشد. نویسنده می‌تواند صحنه را موقعی که رالف دارد در سالن قدم می‌زند و نگران است که مبادا مری با او قرار نگذارد تمام کند. بعد یك سطر فاصله بگذارد و صحنهٔ بعدی را شروع کند: **رالف چمباتمه زده و به در ماشین تکیه داده بود. از این که مری نایستاد تا برای او دست تکان دهد ناراحت شد؛** که به این ترتیب نویسنده داستان را از یك مکان به مکان دیگر منتقل، مشکل قبلی رالف را حل و رفع و مشکل جدیدی برای او ایجاد کرده است. ضمن این که داستان را به لحاظ زمانی پیش‌برده و تغییر حالتی را نیز به نمایش گذاشته است.

۲. نقل به مضمون عباراتی همچون **دراین ضمن، در مزرعه و دو ساعت بعد** از جمله شگردهای خوبی است که می‌توان هنگام انتقال به کارگرفت. امابايد سعی کنیم آنها را مخفی کنیم.

۳. می‌توان با استفاده از **انتقال زمانی** در یك صحنه، خواننده را در جاهایی از صحنه که کمکی به شخصیت‌پردازی نمی‌کنند و سهمی در نمایشی کردن صحنه ندارند، نگه نداشت: **بیل به مردمی که از در ورودی موزه داخل می‌شدند نگاه و خدا خدا می‌کرد که زنش دیر نکند. اما پس از کشیدن چهارده سیگار و خوردن سه بسته پف فیل هنوز زنش نیامده بود.** نویسنده با به کارگیری این شیوه از استفاده از درون‌نگری‌های پیش پا افتاده پرهیز و توصیفهای زاید مردمی را که به موزه وارد و از آن خارج می‌شوند از داستانش حذف کرده است.

۴. و باز نویسنده می‌تواند از طریق گفتگوی شخصیتها، زاویه دید را به کس دیگری انتقال دهد.

مثال: ملنی[۲] می‌ترسید. فکر می‌کرد مرد سبزه‌رو که آن طرف خانه ایستاده، دارد نقشه می‌کشد تا از خانهٔ اودزدی کند. با صدای بلند گفت: «مادر، چرا آن مرده دارد خانهٔ مارا نگاه می‌کند؟» مادرش دستی به موهایش کشید و آرامش کرد. گفت: «آن مرد کشیشی است که تازه به این شهر آمده.» مادرش می‌دانست که ملنی به خاطر تشنجهای خفیفش نیاز به راهنماییهای روانی دارد.

انتقال چه ساده باشد و چه کامل، کاری اسرارآمیز نیست. نویسندهٔ سختکوش حتماً شیوهٔ استفاده از آن را می‌آموزد.

۱۰۲. جزییات محیط

جزییات محیط کارکردهای گوناگونی در داستان دارد مثلا بر درستی زمان صحه می‌گذارد و واقعیتی دیدنی را تصویر می‌کند تا شخصیتها نقش خود را در آن ایفا کنند. و دست نویسنده را باز می‌گذارد تا بتواند در بیرون از محدودهٔ علایق شخصیت، جهانی فراختر خلق کند. به علاوه از طریق این جزییات می‌توان افراد مختلف را نیز وصف کرد.

داستان: نویسنده‌ای شهر را رها کرده تا در نقطه‌ای کنج عزلت بگزیند و دوباره به آن مایهٔ معنوی‌اش دست یابد.

در صحرای خشك آریزونا: در حالی که دستهایش را در جیبش کرده بود و در جادهٔ خاکی پیش می‌رفت سعی کرد فصل اول رمانش را در ذهنش طرحریزی کند. کاکتوس کلفت و خپل مثل گیاه قانقاریا گرفته‌ای در شنزار و رمانی که او می‌خواست بنویسد همچون کندهٔ زبردرختی در اعمال وجودش بود. آزار دهنده و زشت و خشن بود. احساس کرد به خشکی زمینِ پای کاکتوس است و لرزید.

استراحت در سبزه‌زار و رمانت: نشسته و به تنهٔ زبردرخت تکیه داده بود. مورچه‌هایی را که از قوزکهای دوپایش بالا می‌رفتند حس می‌کرد، مثل فکرهایی بودند که روحش را گاز می‌گرفتند. ریز و آزار دهنده بودند. نفس عمیقی کشید و به درخت نگاه کرد. دسته‌های برگ از شاخه‌های درخت آویزان بود. فکر کرد: «من هم شکوفا خواهم شد.» فکرهای او هم به زودی شکوفا می‌شد و رشد و نمو می‌کرد و مثل برگهای ضخیم می‌شد.



در کنار دریای اوریگن: به آواز مرغهای دریایی گوش داد. مثل مشتی پر در نسیم لخت آسمان می‌لغزیدند. دستش را دراز کرد تا یکی از آنها را بگیرد. گویی می‌خواست فکری یا خطی داستانی را به چنگ آورد. ناگهان داد زد: «بایست، بیا پایین. بگذار لمست کنم.» از صدایش پرنده‌ها رَم کردند و پرکشیدند. زمانی که او می‌خواست بنویسد مثل مرغهای دریایی شده بود. زیبا، اما همیشه دور از دسترس بود.

اگر نویسنده با نحوهٔ به کارگیری جزییات محیط آشنا باشد، از آنها صرفاً به عنوان پسزمینهٔ داستان استفاده نمی‌کند. ضمن این که لازم نیست زور بزند تا از تصویر استفاده کند. جزییات خود تصویری هستند. و بالاخره نویسنده برای این که شخصیت و محیط را خوب با هم بیامیزد، باید از جزییات به عنوانِ بخشی از احساسات و افکار شخصیت استفاده کند.

۱۰۳. رمان تحقیقی

رمان تحقیقی ساختار پیچیده و سیّالی دارد. نویسنده در این نوع رمان، دو داستان منفرد و دو طرح خطی مجزا را به نمایش می‌گذارد. یکی از داستانها و طرح خطی‌ها به گذشته رجوع و دیگری به جلو حرکت می‌کند؛ و با این که داستانها از هم جدا هستند، اما دو طرح خطی کم کم با هم تلاقی می‌کنند. در حقیقت معمای گذشته، باعث ایجاد خطری در زمان حال می‌شود. شخصیتهای زمان حال در گذشتهٔ داستان نیز بوده‌اند. و باز حال و گذشته به اتفاقِ هم معما را حل می‌کنند. با اینکه فرد محقق (معمولاً) ارتباط فعالی با گذشته ندارد، ولی همهٔ اجزای داستان را در زمان حال به هم متصل می‌کند. راوی اول شخص ذهنی است، که به بعد کم کم به اول شخص عینی تبدیل می‌شود:

داستان: سال ۱۹۸۸. چند جوان اسکلت آدمی را در فرزنو کشف می‌کنند. اسکلت متعلق به جسد معاون رییس جمهور که در سال ۱۹۳۰ ناپدید شده، است. در آن زمان تحقیقات پیرامون موضوع به بن بست رسیده بوده است. گزارشگری که یك وقتی مادرش نامزد معاون رییس جمهور بوده، فهرستی از اسامی مظنونهایی را که پلیس نمی‌شناسد به دست می‌آورد. گزارشگر با افرادی که درگیر قضیه بوده‌اند مصاحبه می‌کند. تحقیقات او جانش را به خطر می‌اندازد. قاتل یا قاتلان هنوز زنده‌اند. و او به تحقیقاتش ادامه می‌دهد.

همان گونه که گفتیم در ابتدا زاویه دید اول شخص ذهنی داستان زمانِ حال (یعنی همان تحقیقات) را بازگو می‌کند. و بعد گزارشگر اشتیاق شدیدی به کشف واقعیت پیدا می‌کند. و وقتی جانش به خطر می‌افتد، زاویه دیدش عینی‌تر می‌شود تا بتواند معمای داستان را توضیح دهد و تجزیه و تحلیل کند. و باید از طریق جزییاتِ ریز، کل معما را حل کند.

گزارشگر با تك تك افراد فهرست، گفتگو می‌کند. هنگام پاسخ دهیِ افراد، نویسنده از رجوع به گذشته منتها به شکل گفتگو، استفاده و داستان را با زاویه دید سوم شخص روایت می‌کند. شخصیت خود زمانِ حالی را که دارد روایت می‌کند تجربه می‌کند. اما امکان ندارد مصاحبه‌گر در گذشتهٔ داستان هم باشد. چون در آن موقع هنوز در این دنیا نبوده است. معاون رییس جمهور دوباره در گذشتهٔ داستان زنده می‌شود. معاون رییس جمهور شخصیت اصلی زمانِ گذشته؛ و فرد محقق، شخصیت اصلی زمان حال داستان است. معاون رییس جمهور و گزارشگر هریك داستان و طرحی مستقل دارند. معاون رییس جمهور فقط به ایفای نقشش در گذشته می‌پردازد اما راوی به ایفای نقش در زمان حال می‌پردازد و داستان را پیش می‌برد. مرده‌های گذشته مثل زنده‌های زمان حال، زندگی را از سر می‌گیرند. معاون رییسِ جمهور از طریقِ داستانهای شخصیتهای دیگر، بازآفرینی و بدل به شخصیت جامع می‌شود. وقتی اجزای داستان به هم متصل می‌شوند، شخصیت متحول او نیز ظاهر می‌شود: دست و دلباز، سرزنده، فاسد، اهل زن و زندگی، صادق، بلند پرواز و شریف.

مثال (گزارشگر در حال گفتگو با دوست صمیمی معاون رییس جمهور که اینك هشتاد سال دارد ـ است):

«آه بله، جترو هرگز تحت تأثیر افراد متقلب قرار نمی‌گرفت. یك شب وقتی باری کریمپس با کیف پر از پول به دفترش آمد و آن را رویِ میز انداخت، من در دفتر کارش بودم. جترو با انگشتش رویِ میز ضرب گرفت و منتظر ماند تا باری به او پیشنهاد رشوه بدهد.» (و صحنهٔ رشوه دهی از طریق بازگشت به گذشته، عیناً به نمایش گذاشته می‌شود.)

گزارشگر می‌تواند برای گفتگوی بعدی سراغِ باری کریمپس برود.

هردو شخصیت: معاونِ رییس جمهور و گزارشگر باید در زمانِ خودشان وضعیت دشوار و خطرناکی را تجربه کنند. احتمال دارد هر لحظه معاونِ رییس جمهور و گزارشگر را بکشند. خواننده نمی‌داند که کدام شخصیت در داستانِ گذشته معاونِ رییس جمهور را کشته است و همین ایجاد شك و انتظار می‌کند. میزانِ شك و انتظار زمانِ حال نیز بستگی به شدت وحدّت خطری دارد که جانِ گزارشگر را تهدید می‌کند.

در ضمن گزارشگر یا محقق باید عاشق کسی (مثلاً نوهٔ معاونِ رییس جمهور یا یکی از کسانی که با او گفتگو می‌کند) که به طور غیرمستقیم درگیر ماجراهای داستان زمانِ حال است، باشد. به علاوه باید وقتی گزارشگر حقیقت را در می‌یابد، به سختی آن را باور کند.

مثال (حل معمای داستان): قاتل (که هنوز زنده است وسعی می‌کند گزارشگر را بکشد) پسر رییس جمهور پیشین امریکاست. پسر رییس جمهور پیشین نمی‌خواهد بگذارد گزارشگر فاش کند که پدرش (که زنده و دوران بازنشستگی‌اش را طی می‌کند) معاون رییس جمهور را کشته، تا مانع افشای این نکته که وی [رییس جمهور] از عوامل نازیها بوده و قصد داشته کشور را به جانبداری از آدولف هیتلر وادارد، بشود.

داستان گذشته با حل معمای قتل، به پایان می‌رسد و داستان زمانِ حال جای آن را می‌گیرد. و نویسنده در بقیهٔ رمان به تصمیم گزارشگر: این که آیا او با افشایِ نام قاتل جانش را به خطر می‌اندازد یا نه و نیز آیا وی با کشف معمایِ جنایت پنجاه سال پیش، برندهٔ جایزه پولیتسر می‌شود یا نه، می‌پردازد.

۱۰۴. جملهٔ دو صفحه‌ای

هستند کسانی که هنوز بالقوه نویسنده‌اند، چون توان غلبه بر موانعی را که قوانین ساخته و پرداختهٔ صورتگرایان (فورمالیستها) برایشان ایجاد کرده، ندارند. آنها نمی‌توانند آن سوی قوانین را نیز بنگرند تا فن داستان نویسی بیاموزند. باری، اگر ایشان نتوانند بر دلمشغولی همیشگیشان در نوشتن جملات دقیق و رعایت کاملِ دستور زبان فایق آیند هیچگاه نخواهند توانست استعداد و مهارتِ خود را چنان که باید، آزادانه به کار گیرند و بنویسند.

برای خلاصی از این موانع سنتی، می‌توانید از این تمرین استفاده کنید: جمله‌ای یك صفحه‌ای بنویسید و در آن تا حدامکان، فنون مختلف داستان‌نویسی را (همچون گفتگونویسی، استفاده از جزئیات، تحلیلِ شخصیت، حادثه و موقعیت‌پردازی و غیره) به کار گیرید؛ سپس آن را بسط داده، تبدیل به جمله‌ای دو صفحه‌ای کنید.

مثال: گرگ هلمان دانشگاه ویسکانسن را رها کرد تا پای ماشین بافتِ تصاویر کار کند، چون می‌خواست نخ کتانِ درجه یك را لمس و با اشتیاق کلافها را در بسته‌های گود پودر فرو و لذت پهن کردنِ کلافها را روی سطح غلتان ماشین پرداخت، احساس کند اما نامزدش مورین[۳] به او گفت: «دوست ندارم شوهرم بافنده باشد، مردم چه می‌گویند؟» و عصبانیت او، رؤیاهایش را نقش برآب کرد؛ اگرچه قبلاً می‌دانست که او زن بلندپروازی است و دوست دارد شوهرش رییس دانشکده شود و دربارهٔ کارِ پردردسر شکوفا کردن استعداد دانشجویان عقب افتاده، کتاب بنویسد، اما او تصمیم گرفت به جای رها کردن کارِ مورد علاقه‌اش، از خیر نامزدش بگذرد و او را ترك کرد و اشك چنان در چشمانش جمع شده بود و چنان همه جا را تار می‌دید که وقتی وارد بانك شد تا از حسابش پول بردارد متوجه نشد که مردم کف بانك دراز کشیده‌اند و چهار مردِ تنومند که نقاب اسکی به صورت زده‌اند، می‌خواهند از بانك سرقت کنند؛ و یکی از دزدان که فکرکرده بود گرگ پلیس است، گلوله‌ای به دستی که وی با آن با ماشین بافت تصویر کار می‌کرد شلیك کرد و گرگ از وحشت، به گریه افتاد چون کی حاضر است آدمی را استخدام کند که...

پس از این که موفق شدید جمله‌ای دوصفحه‌ای بنویسید و در آن، ضمنِ حفظ وضوح، تداوم، روانی و پیشروی صحنه، موقعیت را نیز خوب طرح کردید، جمله‌ای سه صفحه‌ای بنویسید. در صورت موفقیت در این کار، دیگر بر موانعِ سفت و سخت صورتگرایان که سدی در برابر بیان آزادانهٔ خویشتنتان بود فایق آمده اید و اینك می‌توانید به جمله‌ای چهار صفحه‌ای بپردازید...

۱۰۵. خود بزرگ بینی ضروری

نویسنده‌ها آدمهایی عادی نیستند: آنها زندگی درونی عادی ندارند. اگر نویسنده همواره خودبزرگ‌بین نباشد، نمی‌تواند به نوشتن ادامه دهد. وی باید به رغم تمام شواهد و دلایل، معتقد باشد که اگر رمانش را به اتمام نرساند، جامعه خسارت جبران ناپذیری خواهد دید.

به علاوه با نویسندهٔ بی‌کتاب دائماً برخوردهای غیرمنطقی می‌شود و برای وی موانع غیرمنصفانه می‌تراشند. هیچکس به او اعتماد ندارد، حرفهایش را باور نمی‌کنند و به او احترام نمی‌گذارند. در واقع او تا کتابی منتشر نکند، نویسنده نیست! خانواده‌اش نیز از بلندپروازیهای نامطمئن و حرفه عجیب او می‌ترسند و او بدون این که دستمزدی دریافت کند یا از مزایایی فرعی، حمایت اتحادیه یا امنیت اجتماعی برخوردار باشد، مثل همهٔ زحمتکشان و عوامل اجرایی سخت و ساعتهای طولانی کار می‌کند.

به این ترتیب اگر نویسنده خود بزرگ بین و متعصب نباشد، توان مقابله با مخاطرات و دلسرد شدن‌ها را ندارد.

به علاوه وی حتی اگر هم از آثار نویسنده‌ای خوشش می‌آید، باید با عصبانیت از او انتقاد کند و مثلاً دائماً بگوید: «کارش مزخرف بود!»، «چرند بود!» و «چه طوری این آت آشغالها را چاپ می‌کنند؟» و باید مطمئن باشد که اثری بهتر از او خلق خواهد کرد.

۱۰۶. زمان گریز زدن

رمان جا برای بسیاری از ساختارهای ابتکاری دارد. اما نویسنده فقط باید موقعی که احساس می‌کند رمان خواننده را کاملاً مجذوب کرده و عدول ابتکاری از شکل همیشگی، وی را از خواندن باز نمی‌دارد، از آن استفاده کند.

در حقیقت گاهی اوقات نویسنده فکر می‌کند که گریزی کوتاه از لحظهٔ حال داستان، برغنای صحنه می‌افزاید:

صحنه: سال ۶۵ میلادی است. دو سناتور رومی در نزدیکی تپه جلجتا(۴) قدم می‌زنند. یکی از سناتورها به سمت جنوب اشاره می‌کند و می‌گوید: «روی همین تپه من شاهد مرگ آن مرد متعصب بودم. اسمش چه بود؟ فراموش کردم.» سناتور دیگر می‌گوید: «عیسی. نجار فقیری بود مجبورش کردند چوبی را که بالای آن مرد(۵)، حمل کند.»

در این لحظه نویسنده می‌تواند گریزی بزند و روایت تاریخی جالبی را در داستان بیاورد چون این روایت بخشی از صحنه است:

مثال: کسی نوع صلیبی که مسیح را برآن مصلوب کردند، ثبت نکرده بود. وکسی نمی‌دانست آیا این صلیب به شکل تی (T) است یا به علاوه (+). به نظر برخی وقتی خداوند به حزقیال نبی دستور داد روی پیشانی اهالی اورشلیم علامت تاو یا همان تی (T)، بگذارند، قبلاً نوع صلیبی که باید از آن استفاده می‌کردند، پیش بینی شده بود. و برای ساختن این صلیب، Titulus را روی Patibulum گذاشتند و با چهار میخ چوبها را به هم متصل کردند.

این بخش از تاریخ نه تنها برداستان تحمیل نمی‌شود بلکه برغنای صحنهٔ آن می‌افزاید. به علاوه استفاده از اصطلاحات لاتین، برزمان داستان و نحوهٔ صحبت مردم در آن زمان صحه می‌گذارد.

هنگام تحلیل شخصیتها نیز می‌توان از همین فن استفاده کرد:

مثال: ملنی احساساتش را ناخواسته برزبان آورد و گفت: «دوستت دارم سیدنی، اما به‌ات اعتماد ندارم» و برگشت. از شدت عصبانیت نمی‌توانست حرف بزند. ملنی از نوادهٔ دزد دریایی: استرایپ بئرد که در دریاها سرگردان بود و کشتیهای تجاری را شکار می‌کرد بود و به نظر سیدنی ذاتاً جانی. پانزده سالش بود که به دیر پیوست تا روحش را از زنگار بدنامی دزدیهای اعقابش تطهیر کند، اما نتوانسته بود.

البته استفاده از این فن باید توأم با حسن انتخاب و زمان بندی دقیق باشد

۱۰۷. در هم بافتن سه داستان

هنگامی که قرار است در رمان سه داستان مجزا بسط پیدا کند، باید طوری داستانها به موازات هم پیش بروند که به نظر برسد هرسه، همزمان رخ می‌دهند. در غیر اینصورت خواننده حس می‌کند که هر یك از داستانها به نوبت در زمان اتفاق می‌افتد.

داستانها: سه برادر به کار فروش ماشینهای دست دوم می‌پردازند. چارلی دائم الخمر، ارنی به انسانیت معتقد و گری آدم حقه بازی است هرکدام از برادرها داستانی خاص خود دارندکه ارتباطی به کار فروشندگی آنها ندارد. اما در ضمن با هم برسر نحوهٔ ادارهٔ فروشگاه درگیری شدید دارند.

سه گلدان را روی میز، پیش خود مجسم کنید. در این گلدانها پیچکهای بزرگی است که به سرعت رشد می‌کنند. برگ پیچکها به طرف بالا رشد می‌کند اما پیچکهای بلند، به طرف بیرون رشد می‌کنند. و بعد ضمن این که برگهای پیچکها، بزرگ و بزرگتر می‌شوند، کم کم پیچکها دور همدیگر می‌پیچند. در این حالت با اینکه گیاهان هر یك هویت مستقلی دارند، از همدیگر جدا نیستند. چرا که پیچکها آنها را به هم پیوند داده اند و انگار با هم رشد می‌کنند.

رمانی که سه (یا پنج) داستان جداگانه دارد باید به همین ترتیب بسط یابد. یعنی هر سه داستان ضمن اینکه جداگانه تصویر می‌شوند، با داستانهای دیگر پیوند داشته باشند. این پیچکها وقتی به هم گره می‌خورند که هنگامی که برادرها از هم جدا هستند، هر یك با احساسات و افکارش، برادران دیگر را در زندگی‌اش وارد کند. و طبعاً وقتی همهٔ برادران در یك صحنه و با هم هستند، تأثیر هر یك بر زندگی دیگری مشخص است.

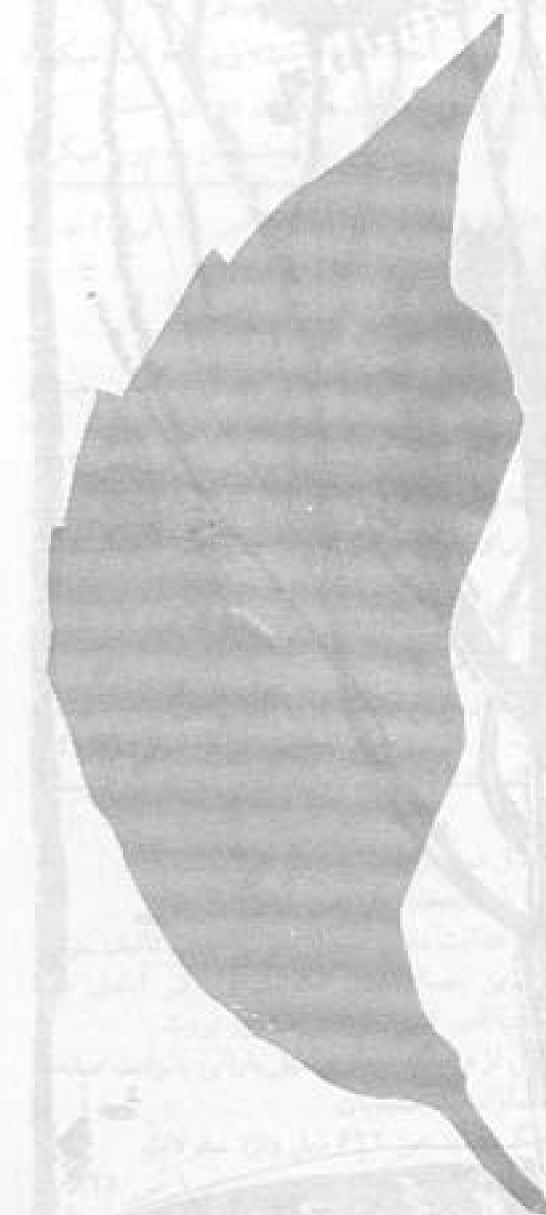
مثال: وقتی نویسنده دارد داستان ارنی را بازگو می‌کند و برادران وی پیش او نیستند، ارنی باید به برادرانش و تأثیر آنها بر زندگی‌اش فکر کند. با این کار او داستان زندگی آنها را در داستان زندگی خود می‌گنجاند. چارلی و گری هم باید همین کار را بکنند و داستان ارنی را در داستانهای زندگی خود بگنجانند.

برادران وقتی با هم نیستند در فکر همدیگر هستند و همین ثابت می‌کند که زندگی هر یك بر زندگی دیگری تأثیر دارد. داستانهای آنها فقط به این علت که برادرند و در یك رمان هستند، کاملاً به هم گره نخورده است، بلکه زندگی آنها بسط می‌یابد و برزندگی دیگری تأثیر می‌گذارد. آنها سه زندگی جداگانه دارند اما سه داستان مجزا از هم ندارند. داستانهای آنها به هم گره خورده است طوری که گویی داستانها همزمان اتفاق می‌افتند.

پانویس:

1' Gwenny
2' Melanie
3' Maureen
4' Golgotha

۵ـ این روایت را قرآن مجید تأیید نمی‌کند، بلکه با صراحت می‌گوید که حضرت مسیح(ع) مصلوب نشد.



«بارانی»، تحفه‌ای ایرانی

■ سروش کاظمیان ـ اسفراین

«چو باران رفت بارانی میفکن
چو میوه سیر خوردی شاخ مشکن» سعدی

در خلال آماده سازی و نوشتن مقاله «که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز» که به همت و لطف مجله محترم ادبستان[۱] در خصوص غزلی به مطلع «بیا و کشتی ما در شط شراب انداز» و متأثر بودن حضرت خواجه شمس‌الدین محمد حافظ از سراج‌الدین قمری آملی و روشن شدن موارد مربوط بآن چاپ گردید، به کتب مختلفی مراجعه شد تا معلوم شود اینکه... «نکویی کن و در آب انداز» چه بوده و شعرا چگونه این ارسال التمثیل را در سروده‌های خود آورده‌اند. شیخ اجل سعدی در حکایتی در مثنویات که بیت معروف «تو نیکی میکن و در دجله انداز/ که ایزد در بیابانت دهد باز» جزئی از آن حکایت است در بیت هفدهم میفرماید:

«چو باران رفت بارانی میفکن
چو میوه سیر خوردی شاخ مشکن»[۲]

بنده در نوشته خود عرض کرده بودم با عنایت باین بیت [که] «فرنگیان و غربیان فکر می‌کنند که لباس بارانی ساخته و پرداخته آنهاست و ما ایرانیها در این توهم که بارانی تحفه غرب است (اگرچه بدین صورت استفاده شده در حال نباشد) باید توجه داشت ایرانیها این لباس را در زمان سعدی چگونه و به چه صورت می‌بافتند و جهت نفوذ ناپذیری آب از چه مواد استفاده می‌کردند. این سئوال برای من جواب ندارد»[۳]

خوشبختانه فرصتی دست داد تا بار دیگر بنابه ضرورتی از اول تا آخر «کلیله و دمنه» تصحیح مرحوم مجتبی مینوی را صفحه به صفحه و سطر به سطر بخوانم و از توضیحات مفید و سودمند پانوشت‌های کافی آن بهره‌مند شوم و لذت یادآوری دوران تحصیلات ابتدایی در مدارس شهرستان درگز تجدید گردد. بهر تقدیر همانطور که خوانندگان پژوهشگر مطلع هستند و رسم نصرالله منشی است. او حکایتها را با اشعار عربی و فارسی شیرینتر و خواندنی‌تر می نماید. و طبق روال در «باب دوازدهم» با عنوان «بادشاه و فنزه» دو بیت شعر آورده. باین مضمون

«شیطانِ سنانِ آب دارت را
تا داده شهاب کوبِ شیطانی»
«باران کمانِ کامگارت را
تا دوخته روزگار بارانی»[۴]

مصحح محترم کتاب کلیله و دمنه در پانوشت با توجه به ابیات فوق در خصوص بارانی این اطلاعات مفید و سودمند را در اختیار ما می‌گذارد. می گویند [منظور مصحح است] بارانی جبّه و جامه‌ای که بر روی جامه‌ها برای دفع تاثیر باران پوشند و به عربی مِمْطَرة گویند. و کرباس یا قماش پشمی یا ابریشمی برای این جامه به کار می‌برده و ظاهراً آن را موم می‌زده‌اند. عنصری گوید (دیوان چاپ ابوالقاسم خوانساری ق ۲۲ رو، و چاپ قریب ۱۳۴۱ ص ۶۹)
«چه ز کاغذ کنند بارانی/چه بَر زخم او برند سپر»
و بیهقی گوید (تاریخ: چاپ فیاض ص ۱۳۴): یك گرمگاه این غلامان و مقدّمانِ محمودی متنکّر با بارانیهای کرباسین و دستارها در سر گرفته بیاده نزدیك امیر مسعود آمدند. و ناصر خسرو گوید:
(دیوان ص ۴۱۳) «بارانی تنت اگر گلیم آمد/ مر جان تراتنست بارانی» و سنایی گوید (چاپ دوم مدرس رضوی ص ۶۷۲) «که بهر لحظه بهر درّاعه/ پیرهن را کنم چو بارانی» و انوری گوید (دیوان. چاپ مدرس رضوی ص ۴۸۱):

«تا چه ابریست کمان شان که چو باران بارد
آسمان بر سر خورشید کشد بارانی»

و موم اندود بودن بارانی از بیت محمّد سعید اشرف بر می‌آید که در بهار عجم در لغت تری آمده است
«با تریهای حسودان چرب و نرمی می کنم
جامهٔ مومین بود آسیب باران را علاج»

در اشعار نظامی و کمال‌الدین اسماعیل و سعدی هم بارانی آمده است و در فرج بعد از شدت (چاپ یمینی ص ۳۹۰) در حکایت دعبل بن علی خزاعی آمده است که او گفت با امام علی بن موسی الرضا در



خراسان روزی «در راه می‌رفتیم و آن روز بارنده و نمناك بود و او بارانی خز بسیار ممتاز پوشیده بود بمن داد و دیگری خواست که در پوشد و گفت که: این را که پوشیده بودم بجهت آن بتو دادم که نیکوتر بود. و از من آن بارانی را بهشتاد دینار می‌خواستند بخرند نفروختم» در متن عربی هم این حکایت هست با لفظ مُمْطِرَة (چاپ قاهره. ۱۳۷۵ [هـ.ق] ص ۳۲۹) به گفته مؤلف حدود العالم (چاپ ستوده ص ۱۴۶) شهرکی از بلاد طبرستان بنام روذان (؟رویان) بوده است که از آن «جامه سرخ خیزد پشمین که از وی بارانی کنند و بهمه جهان ببرند.»[5] اطلاعات برقایدت مصحح کلیله و دمنه را خواندیم. شایسته دیدم نگاهی هم داشته باشم به لغت نامه دهخدا. ذیل بارانی فرموده‌اند. نام کلاهی است که در روزهای بارانی بر سر گذارند. کلاهی است هنگام باران پوشندش تا بآب باران جامه‌ها تر نشوند. خواجه فرماید «چرا باید که وامانی بملبوسی و مأکولی / اگر مرد رهی بگذر زبارانی و بورانی» (شرفنامه منیری) نمد یا سقرلاتی جامه و کلاهی که در ـ بارش پوشند. لباس برای حفظ از باران که بترکی (یاغمورلق) گویند از لباسی که برای حفظ تن از باران پوشند شیخ نظامی گفته:

«زبس تیر باران که آمد بجوش / فکند ابر بارانی خود زدوش» و آنرا چوخای و بارانی نیز گویند و برهان بمعنی کلاه نیز گفته لباس مشمع و مانند آن که بر روی لباسهای دیگر پوشند تا باران نفوذ نکند

من بر تو فکنده ظن نیکو / و ابلیس ترا ز ره فکنده
مانند کسی که روز باران / بارانی پوشد از کونده [6]

و از روذان [به دیلمان] جامهٔ سرخ خیزد پشمین که ازوی بارانی کنند و بهمه جهان برند (حدود العالم) یك «گرمگاه»[7] این غلامان و مقدمان محمودی (مستنکر) با بارانیهای کرباسین و دستارها در سر گرفته پیاده بنزدیك امیر مسعود آمدند (بیهقی چاپ مرحوم ادیب ص ۱۲۸) و من که بوالفضلم بر آن جمله دیدم که در سر این دره «میاوری»[8] «حواصل»[9] داشتم و قبای روباه سرخ و بارانی (کذا) (بیهقی چاپ مرحوم ادیب ص ۶ـ۴۵۷) «بارانی آفتاب کنم نزگلیم مصر/ کز میغ تر هواست همه کشور سنحاش» خاقانی بارانی پوشیده بر عادت مسافران (تفسیر ابوالفتوح رازی).

«پس از سی چلهٔ دی این مقرر گشت بر قاری: که بارانی سقرلاط و سقرلاطست بارانی» نظام قاری ص ۳۴ «سواد عشق چوبینی بهل سودای عقل از سر/ که در گرمای تابستان بتن بار است بارانی» قاآنی[10] یافته‌های خود را از لغت نامه مطالعه کردیم که البته برای گروه دانش آموز بعضی از لغت‌ها معنی شده و برخی موارد بنظر مشکل شرح داده خواهد شد. در چراغ هدایت می‌خوانیم بارانی ـ جامهٔ سقرلاط که برای محافظت از باران پوشند. اشرف گوید «زره دستگیر دلیران بود/ که بارانی تیر باران بود»[11] «چو دفع خستهٔ حرمان دهد درین منزل/ که دفع ناوك طوفان کند به بارانی» اثیرالدین اخسیکتی دیوان ص ۳۱۸[12] در سطور قبل عرض کردیم که برخی مشکلات جهت دانش آموزان دبیرستانی شرح خواهد شد تا بیشتر بتوانند از این عرایض استفاده کنند. نخست دانستیم با توجه به مقاله چاپ شده در مجله. ایرانیها در بافت پارچه از موم استفاده می کرده اند و باصطلاح پارچه مومین و آغشته به موم بوده در نتیجه آب در آن نفوذ نمی کرده است بر اساس مدلول بدست آمده از شعر محمد سعید اشرف. دوم اینکه در کتاب «فَرَج بعد از شدت». از قول دعبل بن علی خزاعی گفته شده در خراسان... و این تاریخی است که امام بزرگوار شیعیان و هشتمین ستاره غروب ناپذیر آسمان امامت و ولایت در خراسان هستند که باید سالهای بین ۱۹۸ الی ۲۰۳ هـ ق باشد در این سنوات ایرانیان ملبوس‌های بارانی نفیس و دارای کیفیتی عالی را دوخته و تهیه می نمودند که همزمان در ربع مسکون بی همتاست و این نشانه اینست که صنعت بافت و تهیه پارچه و پوست بحد کمال بوده و رسیده و متحقق بودن اینکه در آن زمان غرب فاقد چنین منسوجات و موارد مشابه بوده است از آنجا برداشت و مستفاد می گردد که اقوال مختلف می گوید از ایران به همه جا و جهان صادر می شده است. و این جزوی از تمدن و افتخارات ایران است. مورد سوم اینست که بنظر می‌رسد بافت دوخت و ساخت بارانی به چندین شکل بوده و باصطلاح ما امروزیها پارچه بارانی مومین غیر از بارانی پشمی بوده و در مواردی بارانی دو رویه بوده چون می گوید بارانی خز و قبای روباه سرخ و بارانی.

چون می‌دانیم آب از پشم و کرك بز و موی آن نمی گذرد و به تعبیر دیگر آب در آن نفوذ نمی کند از همین روست که از عهد بسیار دور و باستان اقوام کوچنده ایرانی و تا این تاریخ هموطنان عزیز عشایر و ایلاتی ما چادرهای خود را از پشم تهیه کرده و می بافند که آب به آن نفوذ نمی کند و شاهد و مدلول گفته همان به کار بردن واژهٔ چوخا یا چوخای میباشد در خصوص مورد چهارم عرض می شود که در شواهد گفته شده در سطور قبل خواندیم جامه سرخ و پشمین از شهرك روذان (رویان) خیزد و... این جامه سرخ و پشمین همان واژه سقرلات یا سقرلاط است که (پارچه‌ای بوده پشمی و نفیس برنگ سرخ یا کبود که چیزی را در سرخی یا کبودی به آن تشبیه می کرده‌اند)[13] و اما اشکال آخر که البته مربوط به بحث ما نیست ولی از لحاظ کاربرد و دقت در استعمال لغت حائز اهمیت است واژه بکار رفته در شاهدی از تاریخ بیهقی است چون لازمست روشن شود شاید در آینده بکار آید مرحوم مینوی به نقل از مرحوم فیاض مصحح تاریخ بیهقی می گوید: یك گرمگاه این غلامان و مقدمان محمودی [متنکر].... با بارانیهای... لغت نامه میگوید... این غلامان و مقدمان... [مستنکر]... مرحوم سعید نفیسی در تاریخ بیهقی مصحح خویش [متنکر] آورده و در پانوشت همان صفحه گفته‌اند ط. مستنکر [منظور از ط چاپ طهران است] و اضافه کرده اند متنکر بضم اول و فتح چهارم بمعنی جامه دیگر پوشیده و خود را ناشناخت ساخته و (مستنکر) بمعنی نادانست و خود را بنادانی زده که اینجا معنی نمی‌دهد[14] حال نگاهی داریم به فرهنگ فارسی مرحوم روانشاد دکتر معین و معنای دو لغت متنکر و مستنکر ۱ـ متنکر motanakker ناشناس. ناشناخته. او پیاده و متنکر به بلخ شد. (سیاست نامه چا. اقبال ۱۴۳)[15] ۲ـ مستنکر mostanker ۱ـ ناشناسنده ۲ـ پرسنده چیزی که نمیداند[16] حال با عنایت به موارد آورده شده و معنای لغت چنین بنظر میرسد که واژه [متنکر] تحقیقاً و قطعاً صحیح و با جمله گفته شده در تاریخ بیهقی مطابقه و مقارنه داشته باشد و شاهد فرهنگ فارسی از سیاستنامه بهترین دلیل است لذا واژه (مستنکر) در لغت‌نامه و همچنین تاریخ بیهقی مصحح روانشاد سید احمد پیشاوری را جای تعمق و تامل می سازد و ضرورت تجدید نظر را در این خصوص الزامی میگرداند هر چند که مورد معروضه از عمق و بعد علمی و دانش و بینش و پژوهش این عزیزان رخ در نقاب خاك کشیده را نمی کاهد ضمناً شاهد آورده شده از تاریخ بیهقی در چاپ دانشگاه فردوسی مشهد صفحه ۱۶۱ میباشد مصحح در پانوشت با رمز M(مستنکر) آورده در سطور قبل واژه میاوری را گفتیم حال نگاهی داریم به واژه حواصل مرحوم فیاض در پانوشت صفحه ۵۸۰ گفته‌اند ۲ـ حواصل، K خواصل که توضیح بیشتری نداده‌اند و معلوم نیست که در اصل چه بوده ولی در صفحه ۱۴۹ و ۱۵۰ صحبت از روزهای سرد (سخت سرد) و گرفتن پرندگان مختلف مخصوصاً (حواصل) است آیا از بعضی موارد گذشته بین این سرما و شکار پرندگان و استعمال واژگان یکسان با مسافرت از نیشابور و اسفراین تا به گرگان‌رود که با سختی و سوز سرما انجام می گیرد ارتباطی هست؟ بهر تقدیر امیدوارم که با آوردن شواهد و مستندات به چگونگی بافت، دوخت، ساخت و محل بافت بارانی و اینکه این کالا ایرانی اسلامی است و از مشرق به مغرب رفته است حق مطلب ادا شده باشد و جوانان گرامی و تشنه معارف اسلامی دریچه‌ها را به دنیای اسلام و ایران عزیز بگشایند و به قول شاعر ساحر خواجه عزیزمان شمس‌الدین محمد حافظ

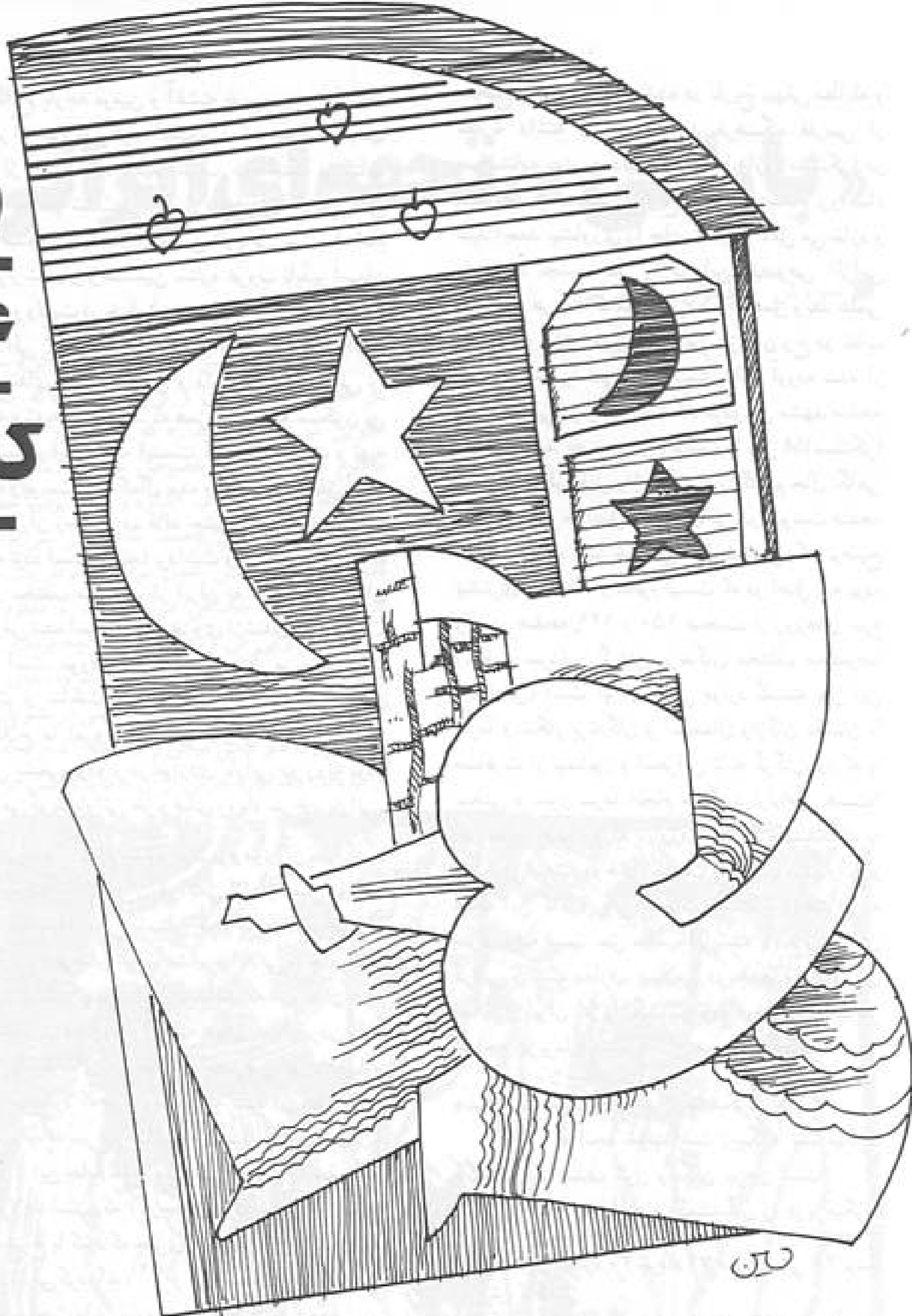
«سالها دل طلب جام جم از ما میکرد
و آنچه خود داشت زبیگانه تمنا میکرد»
«گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان ره دریا میکرد»

---

(۱) ادبستان شماره ۳۰ خرداد ۷۱ ص ۴۰ الی ۴۸ نوشته سروش کاظمیان
(۲) کلیات سعدی چاپ جاویدان ص ۸۷۲
(۳) ادبستان همان شماره
(۴) کلیله و دمنه نصرالله منشی تصحیح مجتبی مینوی طهرانی صفحه ۲۹۳ چاپ دانشگاه تهران
(۵) کلیله ودمنه تصحیح مجتبی مینوی پانوشت ص ۲۹۴
(۶) کونده: تور کاهکشی توری که از ریسمان بشکل جوال می‌بافند برای حمل و نقل کاه یا چیز دیگر فرهنگ عمید ص ۸۵۲
(۷) گرمگاه: ظهر هنگام ظهر میان روز که هوا گرم است: فرهنگ عمید ص ۸۶۵
(۸) میاوری در تاریخ بیهقی چاپ فیاض ص ۵۸۰ پانوشت آمده است در N بی هیچ نقطه‌یی . K: میاوی(؟). M: میادری کلمه شناخته نشد بقرینه مقام باید نوعی از جامه باشد
(۹) حواصل در آخر توضیح داده شده است
۱۰ـ لغت نامه دهخدا ج ۹ ص ۲۸۲
۱۱ـ چراغ هدایت بخش دوم از غیاث‌اللغات تالیف سراج علی خان بن حسام‌الدین الگوالسیری اکبر آبادی ص ۱۰۲۳ چاپ امیر کبیر بکوشش منصور ثروت
۱۲ـ به نقل از فرهنگ جعفری ذیل بارانی پانوشت صفحه ۱۱۴ باهتمام سعید حمیدیان.
۱۳ـ فرهنگ عمید ص ۶۲۲ ذیل واژه سقرلات
۱۴ـ تاریخ بیهقی تصحیح سعید نفیسی ج ۱ ص ۱۴۸
۱۵ و ۱۶ـ فرهنگ فارسی معین ج ۳ ص ۳۸۴۲ و ۴۱۰۲ و ۴۱۰۳

ویژگیهای موسیقی عربی در هریک از کشورهای تازی زبان

■ علی اکبر کسمایی



یک بار از «عبدالوهاب» پرسیدند: آیا ممکن است روزی فرا رسد که آهنگهای شرقی، آهنگهای جهانی شوند؟ پاسخ داد: آری، ولی جهانی شدن در مورد موسیقی شرقی، بدین معنی نیست که جهانیان با ما آهنگهای شرقی ما را ترنم کنند بلکه امکان جهانی شدن موسیقی شرقی عبارت از این است که آهنگهای شرقی بتوانند تابع مقیاسهای علمی در جهان موسیقی شوند. در هر صورت، ما آهنگهای عربی و آهنگهای اروپایی خواهیم داشت ولی این اختلاف در مرتبت خواهد بود و نه در نوع. مثلا ما هم‌اکنون آهنگهای اروپایی را می شناسیم ولی در داخل آن، آهنگهای یونانی یا آهنگهای اسپانیایی مشخص و متمایزی وجود دارد که در عین استقلال، در داخل محدوده‌ی موسیقی غربی هستند. آنچه من می توانم از هم‌اکنون در تصور داشته باشم این است که آهنگهای شرقی قابل توزیع و انتشار در سراسر جهان باشند به شرط آنکه عیبهای موسیقی شرقی که تاکنون مانع جهانی شدن آن بوده است از میان برداشته شود.

امّا پیش از آنکه به عیبهای موسیقی شرقی بپردازیم بهتر است بدانیم موسیقی چیست؟ «کارلایل» می گوید: «موسیقی حدیث فرشتگان است. موسیقی آراستگی، عظمت، خیال، صفا، انسجام و آرام می بخشد.»

در ادب کهنسال یونان، افسانهٔ «اورفئوس» معروف است. این نام مردی در یونان قدیم بوده که در نواختن ساز مهارت شگفتی داشته است. آهنگهای او درّندگان جنگل را رام و صخره‌های ساکن را متحرک و درختان سر بفلک کشیده را خمیده و انسانهای سنگدل را رحیم می ساخت و همه را در کنار یکدیگر به شنیدن آهنگهای او وامی داشت.

«استاندال» می گوید: «موسیقی مهرانگیز است». «تولستوی» گفته است: «موسیقی دلها را از آز و خودخواهی و کینه می‌شوید»... وقتی از «عبدالوّهاب» پرسیدند: «موسیقی چیست؟» گفت: «موسیقی عواطفی است که هنرمند در مردم پدید می آورد، به شرط آنکه هنرمند خود در تعبیر احساس و بیان عواطف خویش موّفق باشد و این شرط عمده اش نخست صادق بودن با خویشتن است.»

«عبدالوّهاب» معاصر با سه نسل یا سه عصر پیاپی در موسیقی عربی بوده است: عصر «عبده‌الحامولی»، عصر «سلامه حجازی» و عصر «سیّد درویش»...

«عبدالوّهاب» در بارهٔ هر یك از این سه چهرهٔ مشخص موسیقی عربی، داوری ویژه ای دارد: عصر «حامولی» عصر صوت قوی است، صدای نیرومند و بلند: عصر «جام و صورت خوب و صوت خوب» که شعار آن عصر بوده است: عصر صد سال پیش... صدای «سلّامه حجازی» نیز دارای چنین مزّیتی بود. او ابتکاری در موسیقی عربی نکرد، ولی آن را به تماشاخانه و «تئاتر» برد و او بود که «نمایش موزیکال» را پدید آورد. مردم برای شنیدن صدای قوی او به «تئاتر» می‌رفتند. در واپسین سالهای عمرش، کوشید آهنگهایی بسازد ولی آهنگهای او جاودان نشد. امّا «سیّد درویش» که در دوران میان دو جنگ بزرگ جهانی می‌زیست، برای موسیقی عربی کارهایی انجام داد که به معجزه شبیه‌تر است. از جمله این که عنصر «اندیشه» را در موسیقی عربی وارد کرد...

پیش از «سیّد درویش» موسیقی عربی بدون تفکّر بود. غنائی بود تنها برای طرب و جلوه گری آواز، و بانمایش صوتی بود. «سیّد درویش» نخستین کسی است که در موسیقی عربی به فکر «کلمات» ترانه‌ها افتاد و کوشید تا آنها را دقیقاً تصویر کند. مثلا وقتی دربارهٔ سقّاها (کسانی که با مشك آب در محلّات شهر می‌گشتند و به تشنگان آب می‌دادند) می‌خواست آهنگی بسازد، نخست با آنان معاشرت می کرد و به لهجه‌های آنان گوش می‌داد و آوازهایی را که در کویهای «قاهره» سر می‌دادند، به دقت می شنید و آنگاه آهنگی پدید می آورد که تصویر تمام عواطف و انفعالات او در باره‌ی آن گروه یا صنف بود که اینك سالیان درازی است که دیگر وجود ندارند.

بدینگونه «عبدالوّهاب» بر آن بود که موسیقی عربی، پیش از «سیّد درویش» پیچیده و متکلّف و عاری از سادگی بوده است؛ ولی «سیّد درویش» توانست در آن نوعی سادگی و وضوح و احساس ایجاد کند. عصر «سیّد درویش» آغاز تعبیر موسیقایی در موسیقی عربی است و شروع آشنایی ذهن مردم با مفهوم والای موسیقی... با موسیقی والا...

عصر «عبدالوّهاب» با این مقدّمات آغاز شد و او موسیقی عربی را از مسیر کم و بیش آماده ای به سوی هدفهای نوین هدایت کرد. نسل موسیقدانان دوران «عبدالوهاب» از دو امتیاز عمده برخوردار بود: نخست بهره‌وری از امکاناتی که دانش نوین در خدمت

موسیقی قرار داده است مانند رادیو و تلویزیون و سازهای نوین، و دیگر استفاده از دانشهای باختری ـ تاحدودی ـ که موسیقی عربی را جنبهٔ علمی بخشد؛ آنهم در عصری که داد و ستد فرهنگی و هنری در مقیاس جهانی میسّر گشته است.

در امتداد آن سه نسل، موسیقی عربی تحوّل بسیاری یافت، ولی تحوّل و تطوّری که ناقص بوده است، زیرا به اعتقاد «عبدالوّهاب» موسیقی عربی می‌توانست در خلال این مدّت بیشتر و بهتر متحوّل شود و نشد به دلیل این که در مصر ـ که کانون پیشرفت فرهنگ و هنر عربی بود ـ هنوز میان علم و موهبت یا تخصصّ و ذوق، پیوند استواری پدید نیامده است. کسی که ذوق دارد، خود را بتوسّط آن بی‌نیاز از علم می‌داند و کسی که علم دارد، منکر موهبت و ذوق است چون غالباً خود از آن بی‌بهره است. این جدایی مستمر میان موهبت و علم در بیشتر کشورهای عربی یا شرقی و آسیایی، موجب رکود هنر و فرهنگ بویژه در دوران نوین شده است...

«عبدالوّهاب» معتقد بود که موسیقی عربی به طور کلّی با بحران روبروست و سبب آن «جهل» است: آن نادانی که نشانهای آنرا در بیشتر ترانه‌های امروز عربی می توان یافت. مثلا در یك آهنگ عربی امروزی اثری از موسیقی کلاسیك، اثری از «جاز» و اثری از موسیقی «اسپانیول» و آنگاه اثری نیز از ترانه‌های «فولکلوریك» می‌توان یافت و گاه بر همه‌ی اینها، آهنگ «تانگو» نیز افزوده شده است! در یك آهنگ عربی امروزی، همهٔ این آهنگها بدون سبب وجود دارد و آمیزه‌ای از قدیم و جدید، بی‌هیچ منطق و ارتباطی میان آنها به گوش می‌رسد و شرقی و غربی به شکل عجیب و نامناسبی در هم آمیخته است. طبعا سبب همهٔ اینها جهل است: جهل نسبت به آن قالب و «فرم» اساسی که موسیقی عربی باید داشته باشد. اگر ترانه شاد است، آهنگ نیز باید شاد باشد. اگر کلمات غم‌انگیز است، آهنگ نیز باید حزن انگیز باشد. این قاعده کمتر در موسیقی جدید عربی رعایت می‌شود.

سبب این نادانی موسیقایی به اعتقاد «عبدالوّهاب» آن است که کسانی که موسیقی را در کشورهای عربی، امروز در آموزشگاههای موسیقی فرا می گیرند، احساس ملی و شعور وطنی و قومی خود را از دست می‌دهند و پیوندشان با مردم محل، با زادگاه و با شهر و کشورشان بریده می شود. زیرا در آموزشگاه، موسیقی را به شیوهٔ اروپایی می‌آموزند بی‌آنکه احساساتشان با قومیّت مصری یا عربی پرورانده شده باشد. شاید همه یا برخی از آنان بعدها رهبر «ارکستر» ممتازی شوند ولی هرگز آهنگسازی نمی‌شوند که مردم آهنگها و ترانه‌های آنان را ترّنم کنند! البّته خوب است که موسیقی را بر حسب اصول علمی آن ـ چنانکه در غرب مرسوم است ـ فراگیریم به شرط آنکه آن را تابع ذوق شرقی یا ملّی خود قرار دهیم و از خصوصیّات قومی خویش دور و بیگانه نشویم. نخستین علّت عمدهٔ بحران یا مشکل موسیقی عربی، وجود انفصال وجدایی میان علم و موهبت است.

از آهنگی که در آغاز یك فیلم سینمایی غربی و بهنگام معرّفی و عرضهٔ مقدّمات آن به گوش می‌رسد، می‌توان به روح فیلم و نوع داستان آن پی برد. آن آهنگ، به تماشاگران آن فیلم می گوید که در دقایق بعد، فیلمی عاطفی یا پلیسی، جنایی و جاسوسی یا جنگی مشاهده خواهند کرد. چنین چیزی در بسیاری از آهنگهای عربی وجود ندارد. آهنگ شادی برای معانی غم‌انگیز می‌سازند و یا لحنی حزین برای معانی شاد پدید می‌آورند!

«عبدالوّهاب» را شاید بتوان نخستین موسیقیدان عرب شمرد که متوجّه چنین عیبی در موسیقی عربی شد. همچنین او توجّه کرد که تودهٔ مردم با موسیقی خالص میانه‌ای ندارند و صدا در موسیقی شرقی مهمتر از اصل موسیقی است و گاه حتی شخص آوازخوان، مهمتر از صدای خود اوست!

«عبدالوّهاب» پیش‌آهنگ کسانی است که در کشورهای تازی زبان، میان شنوندگان و موسیقی، پیوندی از تفاهم پدید آوردند و تنها رشتهٔ پیوند قدیم میان شنوندگان عرب و موسیقی عربی را که توّقع طرب بود، مبدّل به رشته‌های دیگری کردند که از آن جمله است فهم موسیقی به طور کلّی و درك شخصیّت هنرمند و موسیقیدان و فهم متن ترانه‌ای که آهنگ برآن استوار است.

«عبدالوّهاب» نزدیك یکصد قطعهٔ موسیقی پدید آورده است که هریك از آنها بهره‌ور از دقایق موسیقی خالص و ناب است. برخی از این قطعات موسیقی توانسته است با بهترین آهنگها از لحاظ اقبال مردم نسبت به آنها برابری کند. از آن جمله است قطعات «فانتزی نهاوند»، «زینت»، «حیاتی»، «بنت البلد»، «عزیزه» و «خیّام» و بسیاری دیگر...

«هوراس» می گوید: «نفرین خدا بر نوازنده ای که پیوسته بر یك سیم بنوازد!» **عبدالوهاب** نود سال زندگی کرد و بیش از هفتاد سال آن را به آوازخوانی و نوازندگی و آهنگسازی پرداخت؛ ولی در آن هفتاد سال پیوسته یکسان و یکنواخت کار نکرد: عبدالوّهابی که در دههٔ ۱۹۲۰ آواز می‌خواند، همان عبدالوّهاب که در دههٔ ۱۹۶۰ ترانه می‌خواند، نبود. «عبدالوّهاب» در طول حیات چند نسل موسیقایی پیوسته در جهان موسیقی عرب حضوری مسلم ومفخم داشت. استمرار در کار، شرط بقای هنرمند است. هنرمند موّفق، هنرمندی است که پیوسته درجهان هنر خود، کار می کند زیرا استمرار او در کار، نشانهٔ آن است که عصر او هنوز او را فراموش نکرده و از گردونه بیرونش نینداخته است.

«عبدالوّهاب» هنرمند مستمّری نه تنها در محیط مصر بلکه در جهان قومیّت عربی است. «عبدالوّهاب» نه تنها آهنگهایش را خود می خواند بلکه برای آوازخوانان مهم و معتبر عربی مانند «ام کلثوم»و «فیروز» نیز دیر گاهی آهنگهای جالب و جاودانی ساخت. او همچنانکه در راه تلفیق موسیقی عربی و اروپایی گام برداشت، در راه تقریب موسیقی لبنانی و مصری نیز کوششهای شایسته ای انجام داد. گرچه موسیقی عربی، هم‌اکنون از موسیقی اروپایی، بسیار وام می ستاند؛ ولی روزگاری موسیقی اروپایی از موسیقی عربی وام می گرفت. «آرتور مور» یکی از خاورشناسان باختری گفته است: «اروپا از موسیقی عرب بیش از موسیقی هر قوم دیگر تأثر داشته است.»

کتابهای «**رسالة فی تألیف الألحان**» اثر «**الکندی**» (۷۸۴ میلادی) و «**الموسیقی الکبیر**» اثر «**فارابی**» (۹۵۰ میلادی) و «**النظریة الموسیقیه**» اثر «**ابن سینا**» (۱۰۳۷ میلادی) و «**کتاب الادوار**» اثر «**صفی الدّین**» (۱۲۹۴ میلادی) برجسته‌ترین آثاری است که در جهان معارف اسلامی و فرهنگ عربی، پیرامون موسیقی بقلم بزرگترین دانشمندان تازی زبان (که چندتن از آنان ایرانی بوده‌اند) نوشته شده و برگردان آنها به زبانهای اروپایی، مورد استفادهٔ اروپاییان در طول سالیان دراز بوده است.

روزی از «عبدالوّهاب» پرسیدند: آیا موسیقی در کشورهای عربی با هم فرق دارد؟ پاسخ داد: «طبعا... موسیقی مصری سوای موسیقی بلاد شام است (لبنان و سوریّه و فلسطین) و موسیقی مصری و موسیقی شامی، سوای موسیقی مغرب عربی (کشورهای شمال غربی آفریقا)ست و اینها همه با موسیقی شبه جزیرهٔ عربستان یا سودان فرق دارد. موسیقی مصری همیشه با پایان خوشی که دارد، ممتاز است. هر جملهٔ موسیقی در نزد ما پایان زیبایی دارد. سببش این است که ما یك ملت قرآنی یا وابسته به قرآن هستیم. ما از لحظهٔ تولّد و در جشن‌های مولودی، قرائت قرآن را با تجوید می‌شنویم. کسی که در میان ما موسیقیدان می شود، دارای این احساس است که لذّت تجوید را در قرائت قرآن و زیباییهای صوت آنرا درك می کند. از سوی دیگر، ما مصریان، معروف است که زیباترین لهجه‌ی عربی را داریم و نطق و سخنگویی مصری، فصیح‌ترین و زیباترین فصاحت و بلاغت عربی را در بر دارد... و این نیز سببش تذوّق قرآن با تجوید خوانده شده است. موسیقی شام (لبنان و سوریّه و فلسطین) پیوسته بر یك «نت» تکیه می کند و حالت «رنگ» را دارد و موسیقی رقصانی است. سبب این است که زندگی در آنجا با رقص و حرکت و شتاب بیشتری آمیخته است و موسیقی در آن سرزمین وسیلهٔ رقص و پایکوبی گروهی است. از این گذشته، صدای آوازخوانان در شام صدای عریضی است و این نشانهٔ صحّت و سلامت صداست. امّا موسیقی عراقی که از موسیقی ایرانی بسیار وام گرفته و تأثر یافته است، با صداهای کشدار حزین ممتاز است و ترانه‌هایی را تکرار می کند که در نزد ما وجود ندارد و همیشه بر یك مقام «واحد» استوار است و آنهم خیلی طولانی‌تر و کشدارتر از آنچه ما می‌پسندیم. در شبه جزیرهٔ عرب با «عود» آواز می‌خوانند و «عود» را «**ملك الموسیقی**» می‌دانند و می‌نامند. به نظر می‌رسد که در عربستان، آواز خواندن وسیله‌ای برای شنیدن آوای «عود» است. اما در سودان، طبلها هستند که بر ایقاعات و طنین موسیقایی چیرگی دارند. از اینرو موسیقی سودانی پرجهش و چابك است و صوت سودانی یا آواز سودانی یکباره از دو یا سه مقام گذر می کند و حال آنکه در مصر، مقامهای مجاور یکدیگر پسندیده است.

در مغرب عربی (کشورهای لیبی و الجزایر و تونس و مراکش) می‌توان به آسانی تأثیر موسیقی اسپانیایی را بر آهنگهای آن سامان دریافت و این تأثیر و تأثر، بدیهی است که از زمان فتح اسپانیا بتوّسط اعراب و راهیابی اسلام برآن دیار، وجود داشته است.»

اینك این پرسش در میان است که آیا تحقّق وحدت موسیقی عربی امکان‌پذیر است؟ «عبدالوّهاب» و دیگر موسیقیدانان برجسته کشورهای تازی زبان، معتقد بوده و هستند که روز به روز تقارب موسیقی در میان اجزاء مختلف وطن عربی، بیشتر و بیشتر می شود و این نزدیکی که بیش از چند دهه‌ی پیش آغاز شده است، گرچه گذری کند دارد؛ ولی دیر یا زود به سرمنزل مقصود خواهد رسید...

شاعران جوان جهان

■ دکتر محمّدحسن بردبار ـ لاهه (هلند)

● بخش دوم



... در ادامهٔ معرفی شاعران جوان جهان، توقف بیشتری زیر سقف کوتاه و خیس سرزمین هلند می کنم و در این قسمت نیز نگاهی به زندگی و آثار چند تن دیگر از شاعران هلندی می‌افکنم. از آقای تونوس اُوسترهُف[1] آغاز می کنم که می گفت درحال حاضر در استخدام هیچ جائی نیست و به عنوان نویسنده‌ای آزاد فقط برای خودش کار می کند و شعر می سراید.

آقای اوسترهُف به سال ۱۹۵۳ میلادی در شهر لیدن هلند متولد شده است و در رشته‌های زبان هلندی و روانشناسی در دانشگاههای خُرونینخن[2] و آمستردام تحصیل کرده است. اشعار او نیز همچون اشعار بسیاری دیگر از شعرای جوان هلند در مجلات و جُنگهای ادبی و فرهنگی مختلف هلند به کرّات چاپ شده است. اولین مجموعهٔ شعر او به نام «ببر مزرعه»[3] درسال ۱۹۹۰ منتشر گردید و جایزهٔ بهترین شعر جدید هلند را از آن خود ساخت. هیات انتخاب کنندهٔ بهترین شعر، در گزارشی که منتشر کرد، لحن معتدل ولی پربار، استعارات متقاعد کننده و بافت مستحکم و درعین حال انعطاف پذیر تک تک اشعار و همچنین کل مجموعهٔ شعر را مورد تقدیر و ستایش فراوان قرار داد.

اشارات طعنه‌آمیز و گاه مبهم شاعر به آثار کلاسیکی که پیش از جنگ جهانی دوم در هلند منتشر شده، هویت اشعار این شاعر هلندی را تعیین می کند. خوانندهٔ شعر وی همواره باید خود را برای اشارات ضمنی مکرر شاعر آماده نگهدارد. با این‌همه شاعر توانایی دارد که به طور عامدانه حضوری اتفاقی را در هر جا ایجاد کند. چنان‌که درباره‌اش می نویسند: «اگرچه مردی است جستجوگر ولی به نظر می آید که پیدا کننده‌ای است اتفاقی!» شعر اوسترهف دارای قالب و منظره‌ای چندان زیبا و تماشایی نیست، ولی سرشار از هیجانات درونی است. با مروری بر اشعار کتاب «ببر مزرعه»، می‌توان عنوان جاذب و تا حدّی غریب «ببر مزرعه» را چنین تعبیر کرد که «خطر» دارد از منبع غیرمنتظره‌ای فرا می‌رسد و از نظر شاعر این موضوع بخصوص با جهان کودکان ارتباط دارد.

علاوه بر کتاب مذکور باید اضافه کنم که «اوسترهوف» مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه نیز در سال ۱۹۹۱ منتشر کرده است و بسیاری از نوشته‌های خود را در مجلات رویزور[4] و تیراده[5]، به چاپ رسانده است.

در زیر ترجمهٔ شعر «قصهٔ پری»[6] او را می خوانید:

ابتدا: جنگل بکر جهانهای بیکران
آمدن، بودن، دریافتن، رخ دادن
و آنگاه: گزینش از درهای سه بلوط.

□

اوّلی تا صدای پایی شنید، درون قُفل لغزید!
دیگری، بر کورمالی دستها بسته شد،
سدیگر گفت: «بی‌نقاب، ورود ممنوع!»

□

وقتی وارد شد، میهمانی داشت آغاز می شد
ـ با رقصهای ایستاده در جایگاه درد
در جستجوی شاهزاده خانم جوانی بود برای بوسیدن

□

او همان دختری است که قرنی پیش
آرزو داشت یك سده بعد ـ یعنی همین زمان ـ
ازدواج کند
دست در دست دختر، نشسته بر ابر زیستن
پرواز نهایی را با هم زمزمه می کنند.

○ شاعرهٔ دیگری که از سرزمینهای پست و نمناك هُلند دراین نوشتار مورد بررسی قرار می گیرد، خانم اِواخِرلاش[7] است که در سال ۱۹۴۸ میلادی چشم به دنیا گشوده است. خِرلاش تخلّص این شاعره است که مدتهای مدیدی گمنام می‌زیست تا این که در سال ۱۹۷۷ «ماهنامهٔ هلند»[8] برای اولین بار شعری را از وی منتشر کرد و در همان سال هم اولین مجموعهٔ شعر وی به نام "بیش از این رنج نیست"[9] انتشار یافت. به دلیل برخورداری این مجموعه شعر از پیوستگی محکم و کیفیتی بالا، منتقدین باور نمی کردند که با شاعره‌ای نوپا مواجه هستند و لذا این موضوع در آغاز، تردیدهایی برانگیخت. با همهٔ اینها خانم خِرلاش تصوّر نمی کرد که بیان و شرح جزئیّات زندگیش برای درك اشعارش لازم است. من از شرح حال مختصر او متوجّه شدم که وی حتی از ذکر محّل تولد خود ابا دارد. اوّلین و تنها مصاحبه‌ای که با وی به عمل آمده، در سال ۱۹۸۵ و توسط هفته نامهٔ «هاخسه پست»[10] بوده است. خانم خِرلاش و خوانندگان شعرش بر این

باورند که باید تنها به «نفس شعر» اهمیت داد و نه چیز دیگر.

خانم **خرلاش** شاعرهٔ بسیار منضبطی است، چنانکه در تک تک شعرها و در سراسر کتاب خود وزن را رعایت کرده است و در مجموع بافتی مستحکم را در خلق اثر خود به خدمت گرفته است. به قول یك منتقد هلندی، وی "**معمار واقعی کتابهای شعر**" است. بجز مجموعه شعر «**در خمیدگی اقیانوس**»[11] منتشره به سال ۱۹۹۰، سایر کتابهای وی فصل بندی شده‌اند. جنبهٔ انشائی قابل ذکر در آثار این شاعرهٔ هلندی استفادهٔ «رمز واره از ضمایر شخصی» است، به حدّی که غالباً نمی‌توان تشخیص داد که ضمیر را به چه کسی نسبت می‌دهد. این موضوع، البته، برای خانم شاعره چندان دارای اهمّیت نیست برای این‌که ایشان معتقدند که افراد را می‌توان به جای یکدیگر قرار داد. به کارگیری این شیوهٔ انشاء وقتی با تمایل شاعره به فاصله‌گیری از سوژه‌هایش نظیر زندگی، مرگ و خاطرات توأم می‌شود، بیشتر باعث بیگانگی و عدم درك مطالب می‌گردد. به قدری که گاهی اوقات به نظر می‌رسد که گویی وظیفهٔ این روش این است که خواننده را با سحر و جادو بیرون اندازد. در آثار خانم **خرلاش** عناصر حکایتی و استهزاء به تدریج جا برای شرحهای مختصرتر باز می‌کنند. و این شرح و توضیحات فاقد هرگونه احساس هیجان‌انگیز قابل درك بوده و به طور افزاینده‌ای هم خشك و مجّرد جلوه می‌نمایند. در هر حال، فاصله گرفتن از شیوهٔ شعرسرایی معمولی، نظریه کلیدی و عمده در آثار این شاعرهٔ هلندی است. باوجود این بنا به نظر منتقدین ادبیات هلند، آثارش جالب و قابل خواندن است:

چه گفتی، چیزی درباره اردك ماهی
خیلی زود، آنگاه که تاریکی بامداد زمستان
هنوز گرداگردت پرسه می‌زد
پدرت به روروك جداگانهٔ کوچکت نشاند
و هر دو ضربه بر سوراخی در یخ می‌زدید
و تو هرچه چوب بود، انداختی
طعمه کوچکی از سطل، حلق آویز قلّاب دیگری!
لکن، هرگز یك اردك ماهی به قلاب نیفتاد!
□
آیا چراغی نبود،
آیا بعدها آن را نداشتیم،
محکی را،
تکّه فلزی بیرنگ و رو
که می‌توانست آویزان شود.
□
چیزها را نگهدار، همه چیز را
در اندیشه، در زمان و مکان
در جوهر، کیفیت و کمیّت،
چونان خدایی که آنها را می‌جنباند
□
گاهی خواهی دید، کسی در ژرفنا می‌پلکد
با پوزه‌اش، با خالهای خاکستری‌اش

شاعرهٔ دیگری از سرزمین باد سار و همیشه ابری هلند، **خانم خِری فان دِر لیندن**[12] است. این شاعره به سال ۱۹۵۳ میلادی در شهرستان **اِیندهُوِن**[13] هلند چشم به دنیا گشوده است. اولین شعر او را مجلّهٔ ادبی «**شعر**»[14] در سال ۱۹۷۵ به چاپ رسانید و سه سال بعد اولین مجموعه شعر وی به نام «**تفسیر**»[15] منتشر شد و سپس چند سالی از صحنهٔ هنر و ادبیات هلند ناپدید گردید. مدت مدیدی نیز در شهر سانفرانسیسکوی آمریکا یك کتاب شعر فروشی را اداره می‌کرد و در همانجا اشعار خود را مرور و به زبان انگلیسی ترجمه نمود. بیشتر اشعار خانم **لیندن** در جُنگهای ادبی مختلف هلند چاپ شده است.

دومین مجموعه شعر خانم **لیندن** به نام «**افتادن روی لبه**»[16] درسال ۱۹۹۰ منتشر شد. با این مجموعه خانم **لیندن** به عنوان شاعره‌ای با اشعار عاشقانه، و غزلسرایی خود جوش به جامعهٔ ادبی هلند معرفی شد. آهنگ شعر او خفیف و موضوعاتی که به آنها می‌پردازد معمولاً مسائلی کلّی هستند، نظیر رابطه‌ها، مرگ، کودك، خویشاوندان و سفر، ضمن این‌که با کشش ضعیفی سعی می‌کند آن موضوعات کلّی را در کنترل خود بگیرد. یك منتقد هلندی در مورد او می‌گوید: «ما با شاعری رُك گو و شعری با احساس روبرو هستیم.»

تا آنجا که من اطلاع دادم مجامع ادبی هلند امیدوارند که خانم **خِری فان در لیندن** در صحنهٔ شعر هلند بیشتر ظاهر گردد. قرار بود در پائیز سال ۱۹۹۲ مجموعه شعر دیگری از این شاعره به نام «**بر پر دستهایم**»[17] انتشار یابد.

ترجمهٔ شعر «برگ‌رز» او را در زیر می‌خوانید:

به خاطر باران، شیشه در قاب خویش می‌پیچد
بسیار قطرهٔ سنگین باران نشسته هنوز
و در پائیز رها، پرتاب می‌شوند
قطرهٔ شفاف و شیرین
که در آن چیزی نیست،
تا درون قطره بارانی دگر لغزد.
□
یاد می‌آرد شنایی را
کش اصطکاك دو بدن با هم بخواندیمش
□
رقص نخستین دیدار، رقص وصلت،
قطره قطره‌های جدا
دختران با بلوزهاشان، پسران زردارنگ،
با چاقوهای جیبی دست دوم.
□
(وه چه باران قطره‌ای شفافی)
□
پنجرهٔ اتاق زیر شیروانی
جایی که چیزی نیست الا خشکی نم!
قطره‌ای کو می‌زند خود را
بر جامه‌های مصنوعی
خون برگ رز بر فرقنای دخترك می‌چکد
□
در خیابانهای شهر من،
ایستد باران، هرجا که هست.

آخرین شاعر جوان سرزمین هلند که زندگی و آثارش را در این نوشتار مورد بررسی قرار می‌دهم، **آقای مارك رُخه برینگ**[18] است. این شاعر به سال ۱۹۶۰ در شهرستان **خوور**[19] هلند به دنیا آمده است. زبان و ادبیات هلندی را در دانشگاه دولتی **خرونینخن**[20] فرا گرفته و درحال حاضر در تعدادی از روزنامه‌های هلند به عنوان مصحّح و بررسی کنندهٔ شعر فعالیت دارد و سردبیر مجلّهٔ «**قرن بیستم**»[21] نیز هست.

اولین مجموعهٔ شعر این شاعر جوان هلندی به نام «**ظرف خاك**»[22] درسال ۱۹۸۸ منتشر شد و با کسب جوایز متعدد از جمله جایزه ادبی شهر خرونینخن مورد تقدیر قرار گرفت. اشعار **رخه برینگ** با انتقادات زیادی نیز روبرو شده است. مدیر گروه شعرای جوان هلند معتقد است که کارهای وی «بسیار از استحکام دور و فاقد شخصیت ذاتی» است. در هر حال وی مجبور بود این حقیقت را بپذیرد که مخالفانش چیزهایی می‌دانند و پیراهن‌های بیشتری از او دراین راه پاره کرده‌اند. البته، آن طور که ازمجموعه شعر اوّلش برمی‌آید، وی با شعر مدرن هلند آشناست. ضمناً تحت تأثیر آثار چند تن از شعرای استخواندار هلند نیز می‌باشد. کارهای او بارها در گردهمایی‌های پنج نفرهٔ **شعرای شهر خورنینخن** مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

سال ۱۹۹۱ دومین مجموعهٔ شعر **رخه برینگ** به نام «پایاب»[23] انتشار یافت. در این کتاب، «زندگی» و «مرگ»، موضوعات اصلی پرداختهای شاعر می‌باشند.

خلاصه اینکه شعر تنها چیزی است که به این شاعر جوان، هویت و وجود می‌بخشد که آنهم مستلزم ذبح بسیاری از واقعیتهای متغیر زندگی است. تضمین حرکت و تلاش و این‌که اجازه داده شود که همان حرکت به زیستن ادامه دهد و تداوم یابد، معمای اشعار اوست:

«پیله»
وقتی که آبسالش
سرشار از خاکی دوباره‌ست،
درخت توت می‌افتد،
او پروانه‌هایش را
میان علف دفن می‌کند.
□
چون سنگها، اینجا از سنگند
چون آبهای قمقمه‌اش را می‌توان نوشید
□
سنجاق وصل پوست خویش است،
دستان او برخاك چنگ می‌زنند
دستان او یك کرم خاکی را شتاب‌آلود
بر سینه زار خاکهای تشنه، دفن می‌سازند...

پانویس‌ها

1- Tonnus Oosterhoff
2- Groningen
3- Boerentijger
4- Revisor
5- Tirade
6- sprookje
7- Eva Gerlach
8- Hollands Maandblad
9- Verder Geen Leed
10- Haagse Post
11- In een bocht van de zee
12- Gerry van der Linden
13- Eindhoven
14- Gedicht
15- De aantekening
16- Val op de rand
17- Aan mijn veren hand
18- Marc Reuge brink
19- Goor
20- Groningen
21- De XXI ste Eeuw
22- Komgrond
23- Wade



● فرهنگ عامّه:
از افسانه‌های تهران

افسانهٔ ملک‌ابراهیم و کرّه‌اسب دریایی

■ محمدعلی علومی

■ اشارهٔ لازم!

افسانه‌های عامیانه را از دیدگاههای گوناگون می‌توان بررسی کرد. مثلاً یك بنده خدای روسی،... سالها عمرش را صرف ریخت شناسی قصه‌های عامیانه کرده است. اریك فروم هم از دیدگاه روانکاوی به بعضی از این قصه‌ها پرداخته است و خیلی‌ها هم، در سراسر دنیا، از دیدگاه نمادشناسی به این گونه افسانه‌ها پرداخته‌اند.

ما، در بررسی «افسانهٔ ملک ابراهیم و کرّه اسب دریایی» به نکاتی می‌پردازیم که برای داستان نویسان می‌توانند جالب توجه باشند:

الف ـ کرّه اسب دریایی و ملک ابراهیم، وجود همدیگر را کامل می‌کنند. کرّه اسب شاید نیمهٔ هوشیار، اندیشمند و حتی غیرعادی و معمول ملک ابراهیم است؛ زیرا که او را بارها از توطئه‌های زن پدر و پادشاه شهر دوم آگاه می‌کند و در دیار غربت و شهر بیگانه، برای ملک ابراهیم، قصری زیبا و باشکوه می‌سازد. اما با این همه، کره اسب علیرغم تواناییهای خارق العاده اش، برای رهایی خود از خطر به ملک ابراهیم متوسل می‌شود؛ آنگاه که ملک ابراهیم اسب را از زیر ساطور قصّاب به در می‌آورد.

ب ـ افسانهٔ ملک ابراهیم، خودخواهی و داوریهای رویه پسند و ظاهری را محکوم می‌کند. (در روایت «کرمانی» همین افسانه، برای بدجنسی زن پدر دلیل آورده شده است: زن پدر، پسری دارد و به همین سبب او می‌خواهد با از بین بردن ملک ابراهیم، پسر خود را جانشینِ پدر و بعد، شاهِ شهر کند.)

ملک ابراهیم با ظاهر بی ریخت خود در شهر بیگانه، مدّتها مورد تمسخر همگان، از شاه گرفته تا مردم عادی است تا آنگاه که...

پ ـ دختر کوچك شاه، در زیر پوستهٔ ظاهری ملک ابراهیم، وجودِ درست و حقیقی او را می‌بیند و به رغم قضاوت همگان و به بهایِ طرد شدن از خانه و خانواده و از نزد پدرِ پادشاهش، ملک ابراهیم را برای همسری برمی‌گزیند.

در اغلب افسانه‌ها، این کوچکترین و خردسالترین دختر و یا پسر خانواده است که حقیقت را آشکارا درمی‌یابد؛ شاید به این سبب که بنا به فرمودهٔ حضرت عیسی مسیح (ع)، ملکوت خداوند را تنها کودکان درمی‌یابند و به گفتهٔ عین القضاة شهید، کمال معرفت، عقیدت کودکان است.

ت ـ راوی داستان، با تکرار کلمات، قیود و صفات را مؤکد می‌سازد و از این طریق، به نحو و نوعی جالب توجّه، عظمت، زیبایی و زیادی را منظور می‌دارد (میگل آنخل، آستوریاس همین شیوه را از سرخپوستان گرفته و داستان «مردی که همه چیز، همه چیز، همه چیز داشت» را نوشته است)

□ می‌دانیم که در اغلب افسانه‌ها، آن بینش فلسفی کهن و ساده، اما شاعرانهٔ تقابل و تعارض در میان نیروهای خیر و شرّ وجود دارد. بر پایهٔ چنین باوری، تعارض و تقابل شامل همهٔ هستی، از موجودات غیبی (دیوها و پریان) گرفته تا انسانهای خوب و بد و حتی حیوانها و گیاهان مفید و مضر، می‌شود.

■ باری، ما این مبحث را گشودیم تا دیگران با فرستادن قصّه‌ها و افسانه‌های محلّی خود و با نقد و بررسی آنها ـ به ویژه از دیدگاه نمادشناسی ـ ما را در ادامهٔ کار، یاری رسانند.

... پسر پادشاهی بود، به اسم «ملك ابراهیم». او مادر نداشت و زن پدرش هم، خیلی با او بد بود و دائم اذیتش می کردو آزارش می‌رساند. ملك ابراهیم یك کرّهٔ اسب دریایی داشت و هر وقت که از مکتبخانه برمی گشت، برای کرّهٔ اسبش نقل و نبات می گرفت و می آورد. خوراك این کرّهٔ اسب نقل و نبات بود و هیچ چیز دیگری نمی خورد.

ملك ابراهیم و کرّهٔ اسبش، خیلی همدیگر را دوست داشتند. کرّهٔ اسب دریایی، می توانست حرف بزند؛ منتها به زبانی که فقط ملك ابراهیم می فهمید.

القصّه! روزی از روزها، ملك ابراهیم، از مکتبخانه آمد. خواست برود توی طویله به کرّهٔ اسب نقل و نبات بدهد؛ دید که کرّهٔ دارد گریه و زاری می کند.

گفت: «ای کره اسب دریایی من! چه طورت است؟ چرا گریه می کنی؟»

کره اسب دریایی گفت: «برای تو گریه می کنم.»

ملك ابراهیم گفت: «مگر من چه طورم شده؟»

گفت: «تو طوریت نشده ولی زن پدرت، پلویی بار کرده، بشقاب تو را زهر زده، می‌خواهد تو بخوری؛ بکشدت.»

ملك ابراهیم گفت: «تو غصّه نخور. حواسم جمع است. پلو را نمی خورم.»

این را گفت و نقل و نبات را داد به کرّهٔ اسب و نوازشش کرد. از طویله آمد بیرون و رفت توی خانه. سلام کرد به زن پدرش و رفت نان و پنیر برداشت و بنا کرد به خوردن.

زن پدرش گفت: «چه اداهایی از خودت درمی‌آوری! من پلو پخته‌ام؛تو حالا نان و پنیر می‌خوری؟!»

ملك ابراهیم گفت: «من سرما خورده‌ام. نمی توانم برنج بخورم.»

آن روز گذشت. روز بعد،ملك ابراهیم از مکتبخانه برگشت؛ رفت توی طویله به کرّهٔ اسبش نقل و نبات

بدهد؛ باز هم دید که کرّه گریه می کند. ملك ابراهیم پرسید: «امروز دیگر چرا گریه می کنی؟»
گفت: «امروز هم برای تو. زن پدرت آبگوشت بار کرده؛ پیالهٔ تو را زهر زده؛ می خواهد تو را بکشد.»
ملك ابراهیم گفت: «غصه‌اش را نخور. من نمی‌خورم.»
آن روز هم ملك ابراهیم رفت باز هم نان و پنیری برداشت و خورد. زن پدره فهمید که هر چه هست؛ زیر سر کرّهٔ اسب دریایی است. با خودش گفت: «پس من تا این کرّه را نکشم؛ نمی توانم این پسره را بکشم.»
رفت و صد تومان داد به حکیم محلّه، گفت: «من شیوهٔ (حیلهٔ) دل‌درد می‌زنم. شوهرم می‌آید، تو را می‌آورد بالین من. بگو که باید این مریض حتماً گوشت کرّهٔ اسب دریایی را بخورد تا خوب بشود».
از آن طرف هم رفت سراغ ملاّی مکتبخانه و به او گفت: «فردا را نگذار که ملك ابراهیم بیاید خانه.» ملاّ هم گفت: «باشد».
ملك ابراهیم، آن روز می خواست به مکتب برود دید که باز هم کرّهٔ اسب دارد گریه و بی تابی می کند. گفت: «امروز دیگر برای که گریه می کنی؟»
کرّهٔ اسب گفت: «آن روزها برای تو گریه می کردم؛ امروز برای خودم؛ ای ملك ابراهیم، بدان و آگاه باش که زن پدرت به ملاّی مکتبخانه سپرده است تا نگذارد تو برگردی خانه،به حکیم هم پول داده که بگوید علاجش فقط با گوشت کرّهٔ اسب دریایی است».
ملك ابراهیم گفت: «تا من سرزنده ام، نمی گذارم که سر تو را ببرند. تو از واقعهٔ کشتنت به من خبر بده».
کرّهٔ اسب گفت: «باشد؛ پس بدان: اولین شیهه‌ای که شنیدی: یعنی این که دارند می‌آیند مرا از طویله بیرون بیاورند. دومین شیهه، نشانی‌اش این است که دارند مرا پای باغچه می برند. و اما سومین شیهه: دارند سر مرا می برند؛ اگر رسیدی که رسیدی وگرنه دیدار ما به قیامت.»
ملك ابراهیم رفت به مکتبخانه، اما حواسش به درسش نبود. از آن طرف، زن پدره، یك خورده نان خشك بست به کمرش و خوابید در بستر و هی غلت زد از این ور به آن ور و بنا کرد به نالیدن که: آی دلم،وای کمرم!
پادشاه فرستاد؛ حکیم را آوردند. حکیم گفت: «الاّ وبلاّ، این مریض باید که گوشت کرّهٔ اسب دریایی بخورد تا خوب بشود، علاج دیگری هم نیست که نیست!»
پادشاه دید که چاره‌ای نیست. فرستاد، قصّاب آوردند که سر کرّهٔ اسب را ببرد. کره اسب دریایی، شیههٔ بلندی کشید. ملك ابراهیم، بلند شد که بیاید، امّا مکتبدار جلوش را گرفت و گفت: «کجا می‌روی؟ بنشین درست را بخوان». صدای دومین شیهه که آمد؛ ملك ابراهیم از جایش بلند شد ولی این بار باز ملاّ مکتبی زد توی سرش و نگهش داشت. سومین شیهه که بلند شد؛ ملك ابراهیم دیگر طاقت نیاورد. قلم ودوات و لوحه و کتابش را زد توی سر ملاّ و دوید آمد به خانه‌اشان. اما چه دید؟ دید که بله! کرّهٔ اسب را آورده‌اند پای باغچه و قصّاب هم، کارد و ساطور به دست ایستاده است.
ملك ابراهیم دوید پهلوی پدرش و گفت: «باباجون، من که این قدر زحمت این کرّه را کشیده ام و این قدر دوستش دارم؛ تو اجازه نمی‌دهی که من، برای بار آخر، سوار کرّهٔ اسب دریاییم شوم؟ دلت برای من نمی سوزد که کسی راندارم به غیر از همین کرّهٔ اسب دریایی؟»
پادشاه، دلش سوخت، گفت: «خیلی خُب، بیا سوار شو.»
ملك ابراهیم گفت: «من سوار می شوم و سه دور، دور این حوض و این باغچه و این خانه می گردم؛ بعداً می آیم پایین، آن وقت اگر خواستید، سرش را ببرید.»
ملك ابراهیم رفت داخل اتاقش و هر چه پول داشت و هر چه لباس قیمتی و اسلحه داشت اینها همه را آورد و گذاشت کولِ (پشتِ) کرّهٔ اسب دریایی و خودش هم سوار شد و بنا کرد به چرخیدن.
دور اوّل را، دورِ خانه چرخیدند. دور دوم را، دور حوض چرخیدند. دور سوم را، دور باغچه چرخیدند. دور سوم بود که کرّهٔ اسب دریایی سرش را بلند کرد و گفت: «می توانی خودت را روی من سفت نگه داری که از چینهٔ دیوار بپرم به آن طرف؟»
ملك ابراهیم گفت: «آره.» و خودش را محکم گرفت. کره اسب دور شد و دور شد، خیز برداشت. آمد که بپرد آن طرف چینه...
زن پدره، بو برد که خبرهایی هست؛ از جایش پرید بیرون و شرع کرد به داد و فریاد که: «بگیرید. کره اسب را بگیرید. ملك ابراهیم را بگیرید.»
سربازها و نوکرها آمدند به خودشان بجنبند؛ که کرّهٔ اسب و ملك ابراهیم از روی چینه پریدند آن طرف و اینها تا رفتند که در حیاط را باز کنند؛ دیگر نه کرّهٔ اسب را دیدند و نه ملك ابراهیم را!
کرّهٔ اسب دریایی رفت. هی رفت و رفت تا به یك جایی رسیدند خیلی دور ازشهر پادشاه و زنش. کرّهٔ اسب گفت: «خب، حالا من خسته شده ام! حالا دیگر، هم من آزادم و هم تو آزادی. بیا پایین، من بروم به کار خودم و تو هم بروی به کار خودت.»
ملك ابراهیم آمد پایین و کرّهٔ اسب یك مو به او داد و گفت: «هر کجا که درماندی، هر وقت کمك خواستی، موی مرا آتش بزن، من به دادت می‌رسم.»
ملك ابراهیم، لباس، پول و اسلحه را بست کولِ کرّهٔ اسب. کرّه رفت و ملك ابراهیم هم رفت. رفت و رفت تا به یك کوهی رسید. دید که اینجا یك چوپانی دارد گوسفند می‌چراند. ملك ابراهیم جلو رفت و سلام کرد و گفت:
ـ آقای چوپان.
ـ بله.
ـ یك حرفی بزنم، گوش می کنی؟
ـ چه کار کنم؟
ـ یکی از این بزغاله‌های بزرگ را بیاور، سرش را ببریم، دل و قلوه اش را با هم می خوریم. همه گوشتش را می دهم به خودت. دو برابر هم پولش را می دهم. من، فقط سیرابی‌اش را می‌خواهم. سیرابی آن را بده به من.
چوپان گفت: «ای جوان! مگر تو، خدای ناخواسته، عقلت کم است؟ آخر گوسفند مال مردم است. جواب صاحبش را چه بدهم؟»
ملك ابراهیم گفت: «بگو مریض شده بود. بگو که گرگ افتاده بود توی گلّه.»
چوپان گفت: «خیلی خب، باشد.»
چوپان، بزغاله را آورد؛ سرش را بریدند. گوشتش را چوپان برد؛ دل و قلوه اش را کباب کردند و با هم خوردند. ملك ابراهیم، پول بزغاله را، دو برابر حساب کرد و داد به چوپان. سیرابی را برداشت و از آنجا خداحافظی کرد. آمد و سرِ قناتی نشست. سیرابی را قشنگ پاك کرد و گذاشت سرش. بعد هم، راهِ آب را بست و همان جا منتظر نشست.
یك وقت دید که باغبان نفس زنان سر رسید و گفت: «پدر سوخته، چرا راه آب را بسته ای؟»
ملك ابراهیم گفت: «پدر سوخته هم هستی، تا چشمت کور بشه.من را ببر شاگردت کن تا من آب را نبندم.»
باغبان گفت: «پاشو برویم!»
اورا برداشت و برد توی باغ. چندوقتی که گذشت؛ دید که این پسر خیلی از باغبانی سررشته دارد، خوشش آمد. حالا نگو که این باغ به این قشنگی، مال پادشاه آن شهر است و باغبان هم، باغبانِ شاه است.
القصّه؛ چند روزی گذشت.یك روز باغبان به ملك ابراهیم گفت: «من امروز کار دارم. می‌روم بیرون. دیدی شب آمدم؛ شاید هم نیامدم. تو به باغ برس.»
همین که باغبان رفت؛ ملك ابراهیم درِ باغ را بست و موی کرّه اسب را آتش زد. کرّه اسب دریایی پیدایش شد. ملك ابراهیم، لباسهای قشنگش را درآورد و پوشید و سوار کرّه اسب شد. شمشیرش را برداشت و این گُلها و درختهایِ تازه ثمر را، بنا کرد به کمربار، کمربار ریختن.
بعد که تمام شد؛ آمد و لباسش را گذاشت توی بقچه و بعد گذاشت توی خورجین و بعد هم گذاشت کولِ کرّه.
نگو که دختر کوچكِ پادشاه هم بالای پشت‌بام ایستاده بود و او را تماشا می‌کرد. این دختر کوچك پادشاه با یك نظر، یك دل نه، صد دل عاشق ملك ابراهیم شد.
کرّه اسب رفت و ملك ابراهیم، خودش را از یك درخت آویزان کرد. غروب شد. باغبان آمد. هر چه در زد؛ دید که کسی در را باز نمی‌کند. بالاخره از چینهٔ دیوار به زحمت آمد داخل باغ. دید که بله! شاگردش از درختی آویزان است ونه گلی، نه درختی... هیچ باقی نمانده است. آمد، شاگردش را باز کرد و گفت: «جوانمرگ بمیری، این طوری کردی؟»
ملك ابراهیم گفت: «مگر من کرده ام؟ از این ور که تو رفتی؛ از آن‌ور یك سوار آمد و مرا کتك زد و همهٔ درختها را ریخت زمین و من را این‌جا آویزان کرد و رفت.»
باغبان گفت: «تو دیگر به درد من نمی خوری، من هم به درد تو نمی خورم.من را از نان خوردن انداختی. بیا برو بیرون و جای دیگری کار پیدا کن.»
ملك ابراهیم رفت وسر حمام نشست. سیرابی را هم، سرش گذاشته بود. هر کس که او را می‌دید؛ می گفت: «کچل را ببینید!»
همه، مسخره اش می کردند...
القصّه؛ بشنوید از دخترهای پادشاه که سه تا خواهر بودند. آنها، روزی وزیر را خواستند. وزیر آمد و

آنها سه خربزهٔ بزرگ را گذاشتند در یك سینی و گفتند که ای وزیر، این را برای پدرمان ببر.

وزیر گفت: «اینها که لهیده و گندیده هستند: چه جوری برای پدرتان ببرمشان؟»

گفتند: «کاریت نباشد. تو ببر.»

وزیر، خربزه‌ها را برداشت و آورد. گفت: «قبلهٔ عالم به سلامت باشد، اینها را دخترهایتان داده‌اند.»

پادشاه گفت: «من این خربزه‌های لهیده را می‌خواهم چه کار؟»

وزیر گفت: «قبلهٔ عالم به سلامت باشد: من خیلی فکر کردم تا آخرش فهمیدم که منظور دخترهایتان چیست. این خربزهٔ گندیده مال دختر بزرگت است؛ یعنی این که من وقت شوهر داشتنم دیر شده. اینکه یك خورده گندیده، مال دختر وسطی است؛ یعنی وقت شوهر کردنم دارد می‌گذرد. این که تازه لك افتاده است مال دختر کوچکت است؛ یعنی حالا تازه وقت شوهر کردنم رسیده است.»

شاه گفت: «ای وزیر! چه کار کنم؛ چه کار نکنم؟»

وزیر گفت: «هیچی! دخترهایت را دعوت کن و وزیر و وکیل و رئیس و رؤسا راهم دعوت کن، ناهار بده. دخترها بیایند؛ هر کس، هر کسی را می‌خواهد انتخاب کند.»

شاه و وزیر، یك تهیّه‌ای دیدند و وزیر و وکیل و رئیس و رؤسا را دعوت کردند و ناهار دادند. دخترها را هم آوردند. پادشاه گفت: «هر کس، هر کسی را می‌خواهد؛ بگوید که من فلانی را می‌خواهم؛ عقدش جایز است.»

دختر بزرگ گفت که ای شاه بابا، من پسر وزیر را می‌خواهم.»

گفتند: «خیلی خُب. مبارك باشد.»

دختر وسطی گفت: «من پسر وکیل را می‌خواهم.»

گفتند: «خیلی خُب، برای تو هم مبارك باشد.»

امّا به دختر کوچك هر چه گفتند که تو که را می‌خواهی؟ او گفت که من هیچ کس را نمی‌خواهم.

از اینها اصرار، از او انکار. دخترك یك ندیمهٔ پیری داشت. وقتی کار به اینجا رسید، جلو آمد و به شاه گفت: «یك کچلی تو حمّام است. به گمانم دخترت همان یارو را می‌خواهد.»

رفتند و ملك ابراهیم را آوردند. دختر شاه گفت: «من همین کچله را می‌خواهم!»

پادشاه خیلی غصّه‌دار شد؛ اما دید که چاره‌ای نیست. جشن گرفتند و دخترها را به عقد پسرها درآوردند. هفت شبانه‌روز، بزن و بکوب بود.

جشن که تمام شد، پادشاه، دختر کوچکش را صدا زد و گفت: «نه شیر شتر و نه دیدارِ عرب! برو که دیگر نظر من بر تو نیفتد. این همه جوانهای قشنگ قشنگ بود، تو این کچله را خواستی! برو که دیگر نبینمت.»

اینها هم رفتند و یك جایی، کلبه‌ای درست کردند. چند روزی آنجا ماندند؛ دختر پادشاه گفت: «من می‌دانم که تو این طوری نیستی و من تو را به شکل اصلی‌ات دیده‌ام. چرا به من راستش را نمی‌گویی؟»

ملك ابراهیم، از سیر تا پیاز، راستش را برای دختر شاه تعریف کرد و بعد موی کرّه اسب را آتش زد. کرّه اسب دریایی آمد. ملك ابراهیم گفت که من قصری می‌خواهم، قشنگِ قشنگ.

کرّه اسب و ملك ابراهیم، بنا کردند به ساختمان درست کردن. معمار و بنّا آوردند. یك قصر خیلی خوب ساختند باحوض و گُل و اردك و غاز. دورِ حیاط را هم چینه کردند.

یك روزی از روزها خبر آوردند که پادشاه از بس که غصهٔ این دختر کوچکش را خورده، مریض شده است و دارد می‌میرد.

دامادهایش ـ پسرهای وزیر و وکیل ـ رفتند حکیم آوردند تا پادشاه را طبابت کند.

حکیم گفت: «پادشاه باید که گوشت شکار بخورد تا خوب بشود.»

دامادهایش به شکار رفتند. ملك ابراهیم به زنش گفت: «باشو برویم به خانهٔ پدر پدر سوخته‌ات. بگو یك تفنگِ شکسته و یك اسب شل بدهند تامن هم به شکار بروم!»

دختر، رویش نمی‌شد که به خانهٔ پدرش برود. رفت و از پشتِ دیوار مادرش را صدا زد. گفت: «مادرجان، من هم اولاد شما هستم. با من قهر نباش.»

مادرش گفت: «الهی جوانمرگ شوی، چه می‌خواهی؟»

دختر گفت: «هیچی، این کچله این طوری می‌گه که یك اسب و تفنگ هم به من بدهید که به شکار بروم.»

مادر آمد و به پادشاه گفت. پادشاه هم گفت: «بروید همان اسبِ شل (لنگ) که از همهٔ اسبها پست‌تر است، با یك تفنگِ شکسته به او بدهید.»

ملك ابراهیم، تفنگ شکسته را برداشت و اسب شَل را سوار شد، ازشهر آمد بیرون. آنجا که رسید؛ موی کرّه اسب را آتش زد. کرّه آمد. ملك ابراهیم، سیرابی را برداشت. لباسهای خویش را پوشید. کرّه اسب دریایی را سوار شد ورفت ورفت ورفت؛ یك وقت دوربین کشید و دید که بله! آن دو باجناقها آن طرف رودخانه دارند دنبال شکار می‌گردند ولی هیچ چیزی هم گیرشان نمی‌آید...

القصّه؛ از این طرف کرّه اسب دریایی یك شیهه کشید؛ تمام جانورهایی که خدا خلق کرده بود؛ همه دورِ ملك ابراهیم جمع شدند. گرگ و شیر و پلنگ و آهو و خرگوش و... بود که دورِ ملك ابراهیم جمع می‌شد.

باجناقها دیدند؛ آمدند به سراغ ملك ابراهیم ولی او را در آن لباس و سرووضع نشناختند. ملك ابراهیم، آشنایی نداد. اینها آمدند جلو و سلام گفتند.

ملك ابراهیم گفت: «شما که هستید و چه کاره اید و اینجا چه می‌خواهید؟»

گفتند: «ما دامادهای فلان پادشاهیم. پادشاه مریض شده، حکیم طبابت کرده، گفته است که باید گوشت شکار بخورد. اما از صبح هر چه چرخیدیم، شکار پیدا نکردیم.»

ملك ابراهیم گفت: «این همه شکار که در جلو من می‌بینید؛ همه در اطاعت من هستند. اگر قول می‌دهید که غلام من باشید؛ من گوشت شکار به شما می‌دهم.»

آنها گفتند: «باشد؛ قبول داریم.»

ملك ابراهیم گفت: «نه، این طوری قبول نیست. باید شما را داغ بگذارم که یك وقت گم نشوید. یکی یك داغ بر جای مخصوصی در پشتتان می‌گذارم که هر کجا درمانده شدم؛ شما به داد من برسید. به طوری که موقع نشستن، همیشه مجبور باشید روی داغ بنشینید!»

دامادهای شاه نگاهی به همدیگر کردند و گفتند: «اینجا کسی نیست که ما را ببیند. بعد هم معلوم نیست که ما این جوان را دوباره ببینیم یا نه؟ خوب است که قبول کنیم: گوشت شکار را ببریم و نزد شاه، عزیز بشویم.» با این حساب، قبول کردند. ملك ابراهیم هم آنها را داغ گذاشت. دوا همراهش داشت، فوری دواهم زد. درد اینها ساکت شد. بعد گفت: «خوب! بروید و آن شکاری را که از همهٔ شکارها بزرگتر و رشیدتر است بردارید و بیاورید.»

شکار را آوردند و سرش را بریدند. ملك ابراهیم، کلّه و پاچه‌اش را خودش برداشت و لاشهٔ شکار را انداخت جلو آنها. گفت: «بردارید و بروید.»

اینها ذوق کنان، شکار را برداشتند و آوردند به شهر.

حکیم آمد و دستور داد که گوشتِ شکار را این طور و آن طور درست کنید و بدهید به مریض. گوشت تمام شد ولی پادشاه خوب نشد.

ملك ابراهیم به زنش گفت که باشو، نصف کله را درست کن (بپز)، یك خورده جو بریز رویش و ببر برای بابای پدر سوخته‌ات!

این هم باشد و نصف کله را درست کرد، جو ریخت و برد برای پدرش.

حالا رویش نمی‌شد که خودش ببرد پهلوی باباش. نمی‌دانست که چه کار کند؟ باز مادرش را خواست. مادر بیرون آمد. دختر گفت: «مادرجان، این را ببر برای بابا، یك لقمه بخورد، شاید بهتر بشود.»

مادر گفت: «ای دختر، بابایت یك شکار را خورده بدتر شده است: این بشقابِ جو را بخوره، بهتر می‌شه؟»

دختر گفت: «مادرجان، من هم دختر شمایم. دل مرا نشکن و این بشقاب را ببر.»

مادر، بشقاب را آورد و به شاه گفت: «این را دختر کوچکت داده است.»

پادشاه اول گفت: «این به دردِ من نمی‌خورد. من نمی‌خورم!»

زنش گفت: «یك لقمه بخور. تریاك که نیست بکشدت.»

پادشاه، یك لقمه خورد؛ دید مثل این که حالش بهتر شد. دو لقمه خورد، دید که حالش خیلی بهتر شد. همه‌اش را خورد؛ دید حالش به جا آمد. آنوقت گفت:

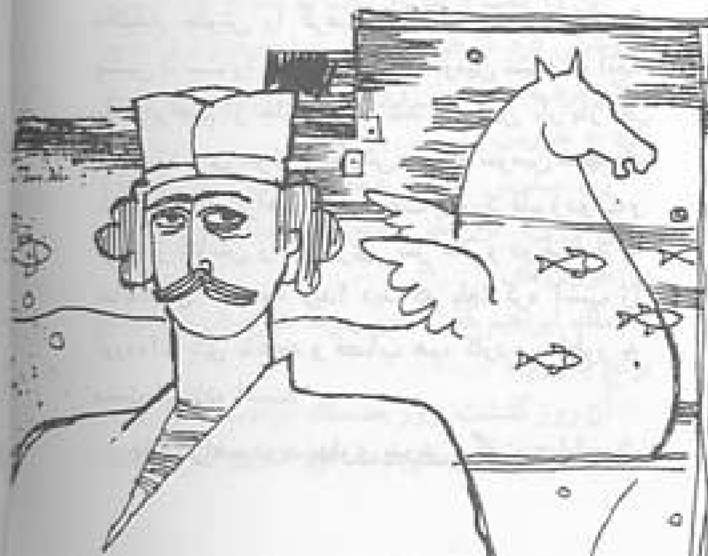
ـ کجاست دخترت؟

ـ دخترم پشت در حیاط است.

دختر را صدا کردند؛ آمد. پادشاه گفت: «دختر، از این غذا باز هم دارید که برای من بیاورید؟»

دختر گفت: «بله بابا. این، تازه نصفش است.»

پادشاه گفت: «پس برو، اون نصفش را هم درست



کن: بردار و بیاور.»

دختر شاه آمد و به ملك ابراهیم گفت که بابا آن غذا را خورد و بهتر شد. گفت که بقیه‌اش را هم درست کنم.

ملك ابراهیم گفت: «خیلی خُب، برو درست کن و مقداری هم برنج بریز رویش.»

دختر پادشاه غذا را درست کرد و یك بشقاب کلّه و برنج برای بابایش برد.

پادشاه، این غذا را خورد و حالش خوبِ خوب شد. او از جا (بستر بیماری) بلند شد...

... یك روزی از روزها، ملك ابراهیم به زنش گفت: «حالا برو و پدرت و وزیر و باجناقهای مرا دعوت کن بیایند منزل ما.»

دختر شاه گفت: «اینها به خانهٔ ما نمی‌آیند.»

ملك ابراهیم گفت: «می‌آیند؛ تو کاریت نباشد؛ برو و دعوتشان کن.»

زن ملك ابراهیم رفت و دعوتشان کرد، بعد هم تهیّهٔ حسابی دیدند. آشپز صدا کردند. پلو، خورشت، مرغ... همه نوع غذا درست کردند.

مهمانها آمدند و رفتند توی حیاط، سرِ تختها نشستند. حالا، شاه، با خودش می‌گفت که این حیاط (خانه) برای آن کچله زیاد است. من کچله را می‌کشم و این حیاط را برای خودم ضبط می‌کنم.

امّا کرهٔ اسب دریایی به ملك ابراهیم خبر داد که بله! پدرزنت دربارهٔ‌ات چنین خیالی دارد.

ملك ابراهیم گفت: «هیچ غصه‌اش را نخور. من نمی‌گذارم که او مرا بکشد.»

القصّه؛ ناهار و میوه که صرف شد؛ ملك ابراهیم گفت که هان، قربان، خیال داری مرا بکشی و حیاط مرا ضبط کنی؟

پادشاه گفت: «نه بابا؛ کی گفت؟ کجا گفت؟»

ملك ابراهیم گفت: «آره، من خودم خبر دارم، اما بدان تو که تویی؛ پدرت هم نمی‌تواند که مرا بکشد و حیاطم را ضبط کند. تازه، این را هم بدان که جفت آن دو دامادهایت هم غلام من هستند.»

شاه و مهمانها همه با هم گفتند: «پسرهای وزیر و وکیل، چه طور غلامهای تو کچل هستند؟»

ملك ابراهیم گفت: «نشان دارند. برویم توی یك اتاق خلوت تا داغ غلامیشان را ببینید.»

دامادها را بردند توی اتاق، یکی یکی شلوارهای آنها را درآوردند؛ دیدند که بله! پسرهای وزیر و وکیل، نشان غلامیِ ملك ابراهیم نامی را دارند.

ملك ابراهیم سیرابی را از سرش برداشت و به شاه گفت: «ملك ابراهیم منم و این دامادهایت هم غلام من هستند.»

شاه، به شکل و شمایل و قد و بالای ملك ابراهیم نگاه کرد؛ دید که الحق، پسرهای وزیر و وکیل لیاقت غلامی او را هم ندارند. خیلی خوشحال شد که چنین دامادی دارد. ملك ابراهیم زنش را صدا زد. دختر شاه آمد و ماجرای ملك ابراهیم را، از سیر تا پیاز، برای پدرش تعریف کرد.

شاه، ملك ابراهیم را گذاشت جانشین خودش و آنها، سالهای سال با خوبی و خوشی با همدیگر زندگی کردند...

■ راوی: خانم سکینهٔ قربانعلی، هفتاد ساله و با سپاس از یاریهای آقای عبّاس ـ ملاّ احمد نجم‌آبادی

رسیدن بهار

باغچهٔ حیاط
به بوی باغچهٔ همسایه روئید.
دو پرستو
تا خلوت لانه‌ای پرواز کردند
و بر انگشت درخت
بهار حلقهٔ شکوفه حواله کرد.

رسیدن بهار بر سرم خراب می‌شود.
پشت بام خاطرات می‌روم
و در دوردست
به بهاری می‌اندیشم که در چشمهای تو بود.

سال نو

سردابه‌های مکرر
انعکاس آئینه‌های لب پریده
در عبور دالانهای زخم.

من از تکرار تکرار
خسته‌ام
خسته‌ام
خسته.
لحظاتم خالیست
و تارهای کهنگی
بر چروك پوستش آویخته‌اند.

کدبانوی دلم
جاروی بلند طالع را به رخ می‌کشد
و حلول عشق را
خانه تکانی می‌کند.

سعید شاپوری

غربت عشق

بیا که غربت عشق این زمان تماشائیست
فضای سینه پر از لحظه‌های تنهائیست
میان چشم من اینك شکفته بوتهٔ درد
نهال مرگ در اندیشهٔ شکوفائیست
فضای با تو نشستن و گفتگو کردن
برای سینهٔ من یك فضای رؤیائیست
طنین هق هق من بی‌تو پشت گلدانها
هنوز نیز در اوج زلال گویائیست
سرود تلخ دل اینك شنو که می‌گوید
بیا که غربت عشق این زمان تماشائیست

محمدرضا خالصی ـ شیراز

«میلاد»

در بَهار؛
ساقه‌ای که رسته از شکافِ خاك
برگ می‌دهد.
در بهار؛
قطره‌ای که مانده در نگاهِ اَبر
گریه می‌شود.
در بهارِ ماندگارِ خود؛
ای «بهارِ مَن»
بَرگ می‌دهم
گِریه می‌شوم.■

«م.فعّال»

مردن به زیبایی...

در سوگ: آرش باران‌پور

ویران از مویه‌های مکرر منظومه‌ایم
تو مرده‌ی زیبائی و آه ستارگانی که
دل می‌برند به پیری
از آوازهای فریشتگان و
خواب مرجانی‌ی دریاهای بی‌خواب
چه تلخ می‌زند زخم به شانه‌های ابرها آه‌هایت
وقتی می‌برد به دهان خویش باد
رعنایی گیسویت را به تاراج
و دیگر نمی‌آید بخواب ماه مگر پروانگانی مُرده
بر صورت باد
که نهاده صورت
بر سنگ قبر روشن قدیسان کشته‌ی نور...
مجبورم اکنون بگذارم دستان ویران خویش را
بر کتف‌های کشیده‌ی توفان
که می‌موید آه‌های سوخته‌ی این منظومه
تا من بمیرم بی‌یال اسبی در مشت
در سایه‌سارِ پیرِ بلوط‌ها...
کنار مزار تو...

مجید زمانی اصل

(شعر هستی)

بیا تاچون زلال آب باشیم
فروغ دیدهٔ مهتاب باشیم
من و تو در درون شعر هستی
دو تا تك واژهٔ نایاب باشیم

امرالله فلاح ـ ساری

«وفیات الاعیان»
نخستین فرهنگ زندگینامه‌ای عامّ والفبایی

● مرتضی اسعدی



کتاب وفیات الاعیان ابن خلّکان به تعبیر امروزی یك فرهنگ زندگینامه‌ای «عامّ و الفبایی» است. و به همان لحاظ که «عامّ و الفبایی» است، سر حلقهٔ سنّت ادبی خاصّی در فرهنگ اسلامی به حساب می آید. ابن خلّکان با تدوین این کتاب از محدودهٔ زندگینامه نویسی سده ای و طبقه ای و منطقه ای و حوزه ای و فرقه ای و نظایر آن فراتر رفته و زندگینامه نویسی در تمدن اسلامی را وارد مرحلهٔ تازه ای کرده است. علاوه بر فضل تقدّم مسلّمی که این کتاب از این حیث دارد، شیوه و ترتیب پرداخت مطالب آن نیز آن اندازه بدیع و سنجیده و مطبوع است که ابن خلّکان را با جیمز باسول[1] برجسته ترین زندگینامه نویس انگلیسی، همانند دانسته اند.[2] مزید بر همهٔ امتیازات دیگری که می توان برای کتاب وفیات الاعیان قایل شد اهمیتی است که این کتاب به عنوان یك اثر تاریخی (و احیاناً کمابیش ادبی، یا دارای فواید ادبی) بازمانده از قرن هفتم هجری قمری دارد، خصوصاً از آن جهت که حاوی فقرات متعددی از آثار دیگری است که امروزه خود آن آثار از بین رفته اند.

به لحاظ همهٔ این امتیازات (و نیز حُسن تحریر و انشاء)، کتاب وفیات الاعیان ابن خلّکان از زمان تدوین آن تا چند دههٔ اخیر مکرر موضوع بسط و تکمیل و استنساخ و تذییل و تلخیص و ترجمه به زبانهای مختلف قرار گرفته، و، در عصر چاپ، طبعهای متعدد و گاه بسیار متفاوتی از آن انتشار یافته و آثار چندی نیز به اقتفای آن تألیف شده است.

مقدّمه

زندگینامه نویسی، همچون بسیاری دیگر از علوم و فنون در تمدّن اسلامی، به عنوان یکی از اجزا و لوازم علوم دینی شکل یافت و تا مدّتها صرفاً در خدمت آن بود. احتمالاً می توان گفت که اهتمام قویم و قدیم عرب به تبارشناسی و رواج علمی به عنوان «علم الانساب» در میان ایشان، و بعداً اعتنای جدی مسلمانان به ثبت و ضبط سنت و سیرهٔ «اسوهٔ حسنه»، یعنی رسول اکرم (ص) که متعاقباً تحقیق در زندگی و احوال ناقلان و راویان احادیث را نیز ضروری ساخت، و بالاخره، اهمیت «فرد» در اندیشهٔ اسلامی و نصوص قرآنی، در تکوین و تطوّر فکر زندگینامه نویسی در تمدن اسلامی مؤثر بوده اند. گوستاوفن گرونبام نخستین الگوی ثبت حوادث برجستهٔ حیات پیامبر اکرم (ص)، را که به زعم او تنها الگوی بومی این کار نیز بوده است، شیوهٔ پرداخت داستانهای «ایّام العرب» یعنی شرح جنگهای اعراب جاهلی، می داند؛[3] و فرانتس روزنتال معتقد است که خالی بودن زندگینامه های علما و دانشمندان مسلمان از شوایب ادبی، و اشتمال این نوع زندگینامه ها صرفاً بر برخی اطلاعات خشك و بیروح مولود ربط اولیهٔ این نوع ادبی با علوم دینی بوده است.[4] یکی از مهمترین ایرادهایی که بر زندگینامه های اسلامی گرفته اند این بوده که توجه مطلق به نام، میزان مطالعات، تألیفات، میزان پاك اعتقادی، و وثاقت و نظایر آن، در زنجیرهٔ راویان حدیث، چهرهٔ انسان را در تاریخ نگاری و زندگینامه نویسی اسلامی تا حدّ مشتی «واقعیتهای غیرشخصی» تنزل داده و تا قرنهای متمادی بستر تنگی برای زندگینامه نویسی در تمدن اسلامی فراهم آورده بوده است. گرونبام که «مجموعهٔ تحسین انگیز» وفیات الاعیان ابن خلّکان را بسیار فراتر از این حد می داند، در مقایسهٔ ابن خلّکان با پلوتارك مدعی است که زندگینامه نویسی عربی ـ اسلامی در بهترین شکل خود نیز، برخلاف نحلهٔ یونانی، به تعلیل و تحلیل تحوّلی که در قهرمانان، یعنی افراد موضوع زندگینامه ها، رخ می دهد اعتنایی ندارد. نکتهٔ مهمی که او مطرح کرده این است که کار زندگینامه نویس مسلمان دقیق و صادقانه ولی بیروح است؛ از نظر او آنچه که تغییر می کند «مقام و منزلت» فرد (موضوع زندگینامه) است نه خود او، و اعمال و افعال فرد، که احتمالاً بر سرنوشت خود او و افراد دیگر نیز تأثیر می گذارد، بر جوهر اصلی شخصیت خود او مؤثر نیست، و این جوهره در سراسر طول داستان (یعنی زندگینامه ای که او قهرمان آن است) ثابت و بلاتغییر می ماند.[5] لازم است بدانیم که زندگینامه، تاریخ را با هنر داستان نویسی درمی آمیزد؛ اما برخلاف تاریخ، فقط با فرد سروکار دارد، و، برخلاف داستان، حق افسانه پردازی ندارد. از این رو، طبعاً بزرگترین زندگینامه نویسان جهان کسانی بوده اند که در تلفیق ظریف این دو حوزه با یکدیگر موفق بوده اند؛ یعنی در حالی که شخصیت موضوع زندگینامه را آنچنان که بوده معرفی کرده اند، از صِرفِ برشمردن وقایع زندگی فراتر رفته و به ارائهٔ سیمای زنده ای از این شخصیت پرداخته اند و از این رهگذر توانسته اند زندگینامه را به محملی برای عرضهٔ تحلیلی نافذ و گیرا از احساسات و انگیزه های انسان تبدیل کنند.

باری، زندگینامه نویسی به تدریج به صورت یکی از شاخصترین اشکال تاریخ نویسی اسلامی درآمد. شیوهٔ منظم تری که مسلمین در پرداخت شخصیتهای زندگینامه ها اعمال کردند از دو منبع خارجی اخذ شده بود: یکی شیوهٔ تاریخ نگاری ساسانیان که مدار و محور آن شاه بود (و سیر الملوك های فارسی بازتاب آن است)؛ و دیگری شرح سوانح حیات قدیسان مسیحی. گرونبام معتقد است که آثار آشنایی نویسندگان عرب با این دو شکل و شیوهٔ

پرداخت شخصیت در کتب مغازی، یعنی اولین زندگینامه‌های پیامبر اسلام (ص) بخوبی مشهود است و بعداً این دو شیوه در جریان سیره نویسی پرورش یافته و با شیوهٔ داستانپردازانهٔ تاریخی بومی عرب، یعنی شکل معهود در «ایام العرب» در هم تنیده شده است.[۶] سر حلقهٔ زنجیرهٔ طویل و پیوسته «زندگینامهٔ جمعی» (collective biography) در اسلام را کتاب الطبقات الکبیر (یا الطبقات الکبریٰ)، اثر ابن سعد کاتب واقدی (متوفی ۲۳۰ هـ.ق.)، دانسته‌اند.[۷] از این زمان به بعد، شیوهٔ طبقات نویسی در تدوین زندگینامه‌های صنوف گوناگون ادبا و فقها و دانشمندان اسلامی به صورت شیوهٔ غالب در این حوزهٔ ادبی ـ تاریخی درآمد. این غلبه تا قرن هفتم / سیزدهم، که ترتیبات الفبایی جایگزین آن شد، ادامه یافت. در میان انبوه کتب تراجم و سیر اسلامی، تعداد کتب طبقات، یا به تعبیر روشنتر، کتبی که بر اساس طبقه‌ای و نسلی تدوین شده باشند، بسیار نظرگیر است: الطبقات الکبیر ابن سعد، طبقات الشعرای ابن سلام (متوفی ۲۳۱ هـ.ق.)، طبقات الشعرای ابن قتیبهٔ دینوری (متوفی ۲۷۶ هـ.ق.)، طبقات النساك ابن سعید اعرابی (متوفی ۳۴۱ هـ.ق.)، طبقات الامم صاعد اندلسی (متوفی ۴۶۲ هـ.ق.)، طبقات النحویین و اللغویین ابوبکر زبیدی اشبیلی (متوفی ۳۷۹ هـ.ق.)، نزهة الالباء فی طبقات الادبای انباری (متوفی ۵۵۷ هـ.ق.)، عیون الانباء فی طبقات الاطبای ابن ابی اصیبعه (متوفی ۶۶۸ هـ.ق.)، طبقات الحفاظ شمس الدین ذهبی (متوفی ۷۴۸ هـ.ق.) که جلال الدین سیوطی (متوفی ۹۱۱ هـ.ق.) آن را تلخیص کرده و بر آن افزوده؛ طبقات الشافعیهٔ سبکی (متوفی ۷۷۱ هـ.ق.)، طبقات الحنفیهٔ عبدالقادر القرشی (متوفی ۷۷۵ هـ.ق.)، طبقات المدلسین ابن حجر عسقلانی (متوفی ۸۵۲ هـ.ق.)، و طبقات الحفاظ و طبقات المفسرین و بغیة الوعاة فی طبقات اللغویین و النحاة جلال الدین سیوطی (متوفی ۹۱۱ هـ.ق.)، و بسیاری طبقاتهای دیگر.[۸] اعمال ترتیب طبقاتی در تدوین زندگینامه‌ها از اساس با میدان دادن به حس ادبی و چهره پردازی منافات داشت، هرچند اولین کتاب از این نوع کتب، یعنی همان طبقات ابن سعد، از لطایف و ظرایفِ ملالت زدا و تصویرگریهای کنایی خالی نبود. طبعاً طبقات الشعراها از این حیث وضع بهتر و مطبوعتری داشتند. حصارهای تنگ طبقات نویسی با شکل گیری تاریخهای ادبی (اگر بتوان چنین تعبیری را به کار برد) تا حدودی شکست. در کتاب الاغانی ابوالفرج اصفهانی (متوفی ۳۵۶ هـ.ق.) زندگینامه‌های شعرا و مُغنیان، با حفظ نظم و ترتیب مشخصی، با نام آنها شروع می شود، سپس انساب ایشان می آید، و زندگینامه با ذکر تاریخ وفات صاحب ترجمه خاتمه می یابد. اما طیّ هر زندگینامه انبوهی از داستانها، اشعار و نوادر بدون هیچ گونه طرح و تعبیهٔ از پیش مشخص شده ای، عرضه شده است. حاصل این کار از نظر زندگینامه نویسی برجستگی خاصّی ندارد؛ اما از رهگذر اطلاعات فراوان و گوناگون و پراکنده ای که عرضه می کند، علاوه بر آن که چهره و شخصیت فرد مورد نظر را کاملاً مجسم می نماید، منبع گرانبهایی برای یافتن تصویری واقعی از آن ایّام به شمار می رود. گرونبام، که جداً مدعی عاری بودن زندگینامه‌های اسلامی از پویایی و خصلت تحلیلی است، معجم الادبای یاقوت حموی (متوفی ۶۲۶ هـ.ق.) را که از نظر ترتیب و توالی اطلاعات عرضه شده در هر مورد بسامان تر از اغانی است، از آن حیث که در آن شخصیّت صاحب ترجمه، همچنان به شیوهٔ سلف، در پس آثار و کارهایش گم شده است، به درجهٔ کمال و سودمندی و دلپذیری اغانی نمی داند.[۹]

قرن هفتم هجری شاهد دو تحول اساسی در زمینهٔ زندگینامه نویسی در تمدن اسلامی است: یکی رواج نظم الفبایی در تدوین زندگینامه‌ها، که یاقوت در معجم الادبا و ابن القفطی در تاریخ الحکما از پیشقدمان آن در این قرن و مقدّم بر ابن خلّکان، بوده اند؛ و دیگری تلفیق زندگینامه‌ها (یا وفیات نویسی) با تاریخ سیاسی که از ممیزات تاریخ نگاری پس از قرن ششم است. بیشتر ز مهمترین دلیل جانشینی نظم الفبایی به جای ترتیبات طبقاتی در زندگینامه‌های حوالی قرون ششم و هفتم به بعد را، تعدّد و تکثّر روزافزون لایه‌های مختلف طبقات و نسلها در اثر دور شدن از عصر اول اسلامی (که مبداء محاسبهٔ طبقات بوده) می دانند.[۱۰] در مورد ممیزهٔ دوم، یعنی تلفیق زندگینامه‌ها (یا وفیات نویسی) با تاریخ سیاسی نیز می توان این سخن هامیلتون گیب را پذیرفت که این تلفیق، که اسلوب عام و همگانی تاریخ نویسی اسلامی تا قرن دهم بوده، از نوعی جامعیت یافتن نگرش تاریخی در میان مسلمین پدید آمده است.[۱۱] چنین تلفیقی پیش از این دوره نیز جسته گریخته اعمال می شده و فی المثل در تاریخ دمشق ابن القلانسی (متوفی ۵۵۵ هـ.ق.)، که ذیلی بر تاریخ هلال صابی (متوفی ۴۴۸ هـ.ق.) بوده و به ذیل تاریخ دمشق نیز شهرت دارد، (و یا بیشتر از آن در کتابهایی همچون السیاق فی تاریخ نیشابور، تاریخ اصفهان حافظ ابونعیم، تاریخ بغداد خطیب بغدادی) سابقه داشته است. به عقیدهٔ گیب، میزان و نسبت این تلفیق به گرایشها و علایق نویسنده بستگی داشته است:[۱۲] «در بعضی از کتب تاریخ، مثل آثار ابن الجوزی (متوفی ۶۵۴ هـ.ق.) و ذهبی (متوفی ۷۴۸ هـ.ق.) و ابن دُقماق حنفی (متوفی ۸۰۹ هـ.ق.)، یادداشتهای مربوط به وفیات کل بخش مربوط به تاریخ سیاسی اثر را تحت الشعاع قرار داده است؛ در حالی که در تواریخ دیگری مثل الکامل عزالدین ابن اثیر (متوفی ۶۳۰ هـ.ق.)، که بعداً سرمشق کار اکثر مورخان شد، نسبت معقولی به نفع بخش مربوط به تاریخ سیاسی حفظ شده است. نباید از یاد برد که علایق و گرایشهای تخصصی در زمینهٔ زندگینامه نویسی، که از قرن ششم و اندکی پیش از آن آغاز شده بود، در نیمهٔ اول قرن هفتم به اوج خود رسید و چندین مجموعهٔ زندگینامه ای تخصصی یا موضوعی بسیار مهم ـ ارشاد الاریب یا معجم الادبای یاقوت، تاریخ الحکمای قفطی، و طبقات الاطبای ابن ابی اصیبعه ـ فراهم آمد. وفیات الاعیان ابن خلّکان نیز که نقطهٔ عطفی در تاریخ زندگینامه نویسی اسلامی است، متعلق به اواخر همین قرن است. گیب، پس از آنکه آثار زندگینامه ای کسانی مثل بهاءالدین ابن شدّاد (متوفی ۶۳۲ هـ.ق.) و ابوشامه (متوفی ۶۶۵ هـ.ق.) را با آثار مشابه متقدّم مقایسه می کند و آنها را به مراتب فراتر از آثار کسانی مثل عمادالدین اصفهانی (متوفی ۵۹۷ هـ.ق.) می داند، به انتقال مرکز تاریخ نگاری اسلامی ـ خصوصاً زندگینامه نویسی ـ بعد از حملهٔ مغول از بغداد به دمشق و حلب و سپس قاهره و استقلال و امتیاز دمشق اشاره می کند، و می گوید: «نبوغ تاریخ نویسی عرب، به رغم رواج فراوان تاریخ نگاری سیاسی، در زندگینامه نویسی جلوه گر شده است.»[۱۳] هرچند در کتاب فرانتس روزنتال، به رغم اشاره به «سنت بسیار پیشرفتهٔ زندگینامه نویسی در ادبیات اسلامی»،[۱۴] کمترین اشاره ای به ابن خلّکان نشده است، با توجه به آنچه شرق شناسان بنامی همچون گیب[۱۵] و دانلپ[۱۶] و گرونبام[۱۷] و پیترز[۱۸] و تریتون[۱۹] و، سرانجام نیکلسون[۲۰] دربارهٔ وفیات الاعیان ابن خلّکان گفته اند، سخن اخیر گیب را می توان به این ترتیب تکمیل کرد که نبوغ تاریخ نویسی مسلمین در زندگینامه نویسی به جلوه در آمده و زندگینامه نویسی اسلامی با وفیات الاعیان به اوج خود رسیده است.

پیش از آنکه به بحث در بارهٔ وفیات الاعیان بپردازیم لازم است که به اجمال به نکاتی از زندگی و شخصیت شمس الدین احمد بن محمدبن ابراهیم بن ابی بکر بن خلکان، قاضی القضاة برمکی هکاری اربلی شافعی اشعری، مشهور به ابن خلّکان،[۲۱] که در بررسی اثر ارزشمند او حایز اهمیت است اشاره کنیم: بحث تفصیلی تر دربارهٔ ابن خلّکان را برای پرهیز از اطالهٔ کلام به مجال دیگری وا می گذاریم.[۲۲]

ابن خلّکان در روز پنجشنبه ۱۱ ربیع الاخر سال ۶۰۸ هجری قمری در شهر اربل در خانوادهٔ برجسته ای از ذریّهٔ یحیی بن خالد برمکی تولّد یافت. به لحاظ انتساب او به برامکه، که از خادمان معبد نوبهار بلخ بودند، او را بلخی الاصل نیز نوشته اند. خود او بر انتسابش به برامکه، به رغم طعنی که براو می‌زده اند، اصرار داشته است.[۲۳] همچنانکه دسلان، در مقدمهٔ ترجمه انگلیسی خود از وفیات (ج ۱/ VI)، و دیگران گفته اند، شرح سوانح حیات ابن خلّکان و بازسازی زندگی یا زندگینامهٔ او، خصوصاً از روی آنچه خود او در جای جای کتابش نقل کرده، کاملاً میسّر بوده است. پدر وی مدرّس مدرسهٔ مظفریّهٔ اربل بوده و پیش از آنکه ابن خلکان به دو سالگی برسد، برای او «اجازاتی» از علمای مشهور آن ایام گرفته بوده است.[۲۴] ابن خلکان در همان حدود دو سالگی پدرش را از دست داد، اما دوستی پدرش با اخوان ثلاثهٔ ابن الاثیر، یعنی عزّالدین مورّخ و ضیاءالدین و بهاءالدین معروف به ابن شدّاد، بعدها آثار خیر فراوانی برای فرزندانش، بخصوص برای شمس الدین بن خلکان، داشت. ابن خلّکان، پس از آموختن نحو و برخی مبادی و مقدمات دیگر نزد پدرش و معلمان دیگر، در محضر ابوالمحاسن شیخ بهاءالدین یوسف بن شدّاد (یعنی همان ابن الاثیر اوسط) فقه آموخت و این آغاز شکوفایی ابن خلّکان بود. در سال ۶۳۴ اربل، زادگاه او، به دست مغولان ویران گشت و او که پس از ده سال اقامت در شام امید به بازگشت به وطن مألوف را از دست داده بود، راهی مصر شد. در سال ۶۳۷، در قاهره به نیابت قاضی القضاة بدرالدین سنجاری منصوب شد و در همین شهر ازدواج کرد. با آنکه چشمانش یك بار در سال ۶۴۷ تا سر حد کوری رسیده بود، در سال ۶۵۴ کار تدوین وفیات را که بیشتر مواد آن را گرد آورده بود، در همان شهر آغاز کرد. در سال ۶۵۹، در حالی که کار تألیف و تدوین وفیات را تا شرح حال یحیی بن خالدبن برمك (شمارهٔ ۸۱۶ در وفیات طبع احسان عباس) رسانده بود، به فرمان سلطان بیبرس به مقام قاضی القضاتی دمشق منصوب شد. در ۷ شوّال ۶۵۹ وارد دمشق شد و، پس از تکیه زدن بر منصب قاضی القضاتی، در هفت مدرسه ای هم که قاضی القضاة قبلی تدریس می کرد به تدریس پرداخت (ابن تغری بردی تاریخ انتصاب ابن خلکان به قضای دمشق را ۶۶۶ ذکر کرده و این اشتباه را دسلان و احسان عباس در مقدمه‌های خود بر وفیات تصحیح کرده اند). وقتی که ابن خلّکان، پس از ده سال تصدّی مقام قضا، در ۱۵ شوّال ۶۶۹ از این مقام معزول شد، فرصت را برای ادامهٔ کار وفیات مغتنم شمرد و لذا در ماه ذیقعدهٔ همان سال راهی مصر شد تا کار خود را پی گیرد. عزل ابن خلکان از این مقام مسبوق به هیچ تهمتی نبود، بلکه بهاءالدین ابن حنا، وزیر بیبرس، خواسته بود تا عزالدین بن صائغ را به جای او بنشاند. ابن خلکان در قاهره به تدریس در مدرسهٔ فخریه مشغول شد و، در حالی که روزگار عُسرت باری را با مناعت و قناعت می گذراند. تحریر اول کتاب وفیات الاعیان را در ۲۲ جمادی الآخر سال ۶۷۲ در این شهر به پایان برد. هفت سال بعد از عزل

او، در ذیحجهٔ سال ۶۷۶، حکم انتصاب مجدّد او به قضای دمشق صادر شد. وقتی برای تصدّی مجدّد مقام قاضی القضاتی، به شهر دمشق درآمد با استقبالی مواجه شد که تا آن هنگام برای امرا و ملوک نیز کمتر سابقه داشت. با این حال، در ۲۸ محرم ۶۸۰ دوباره حکم عزل او صادر شد و از این پس کار او به تدریس در مدرسهٔ نجیبیه و بعداً نیز مدرسهٔ امینیه محدود گردید. در ۲۲ رجب ۶۸۱ بیمار شد و هنگام اذان عصر روز شنبه ۲۶ رجب ۶۸۱ در مدرسهٔ جمالیهٔ نجیبیه، که مسکنش بود، چشم از جهان فرو بست و فردای آن روز در دامنهٔ جبل قاسیون مدفون گردید. تاریخ وفات او را صفدی در الوافی ۲۶ رجب ۶۸۱، و ابن شاکر در فوات ۶ رجب ۶۸۱ و ابن تغری بردی در المنهل ۲۶ یا ۱۶ رجب ۶۸۱، نوشته‌اند. طرفه اینکه یکی از شرطهای ابن خلّکان برای درج زندگینامهٔ هر یك از مشاهیر در کتاب وفیات الاعیان احراز دقیق تاریخ وفات آنان بوده است.

با این حال، آنچه از نظر اتقان گزارشهای ابن خلّکان در وفیات الاعیان حایز کمال اهمیت است اتفاق نظری است که همهٔ زندگینامه نویسان و نویسندگان بعد از او دربارهٔ مناعت و استحکام شخصیت اخلاقی او و دقت فتاوی و آراء او در مقام قضا و افتاء داشته‌اند. ابن شاکر کتبی (متوفی ۷۶۴) دربارهٔ او گفته است که «کان فاضلاً بارعاً متقناً عارفاً بالمذهب حسن الفتاوی بصیراً بالعربیة علّامة فی الادب والشعر و ایّام الناس کثیرالاطلاع حلوالمذاکره وافر الحرمة... و کان کریماً ممدحاً فیه ستر و عفو و حلم.»[۲۵] صفدی نیز چیزی بسیار شبیه به همین معانی دربارهٔ ابن خلّکان گفته که احتمالاً مأخوذ از گفتهٔ ابن شاکر است.[۲۶] ابن تغری بردی نیز در حق او گفته است: «کان جواداً، ممدحاً... و کان عنده عقل و احتمال و ستر عن العورات»[۲۷] ابن عماد حنبلی نیز در شذرات الذهب او را به «... غزارة العقل و ثبات الجاش و نزاهة لنفس...» ستوده است. از متأخرین نیز طاش کوپری‌زاده (متوفی ۹۶۸) دربارهٔ او گفته است: «کان ذافضل فی کل فن... و کان ثقة فی نقله.»[۲۸] به نظر میرسد آنچه ووستنفلد، در مقدمهٔ کوتاه خود به زبان عربی در انتهای جلد دوم از طبع دو جلدی اش از وفیات دربارهٔ ابن خلّکان از قول قاضی الاثیر العمری نقل کرده، گویاتر و زیباتر باشد: «او به حلم احنف روزگار خویش، به علم شافعی زمان خویش، و حاتم عصر و خاتم کریمان دهر و خاتم بقیة‌السیف برامکهٔ کرام بوده است.»

بسیار درخور توجه است که، بنابر شرح حالهایی که از ابن خلّکان در دست است، او از هجو و هزل پرهیز داشته و از حضور در مجالسی که در آن غیبت و نمیمه‌ای می‌رفته بشدت اجتناب می‌ورزیده است. برخی پرهیز ابن خلّکان را از اشاره به وجوه منفی شخصیت اشخاص یا فساد عقیدهٔ افرادی که زندگینامهٔ آنها را می‌نوشته به همین خصلت او نسبت داده‌اند. برای نمونه، ابن کثیر (متوفی ۷۷۴) طفره رفتن او را از اشاره به فساد عقیدهٔ ابن الراوندی ناشی از همین پرهیز دانسته است.[۲۹] در بارهٔ مذهب ابن خلکان، با آنکه وی سالها در مقام قضا و افتای طایفهٔ شافعی بوده، برخی از غالیان اهل سنت[۳۰] و یا علمای شیعه، همچون علامه سید محسن امین عاملی،[۳۱] او را شیعه دانسته‌اند. در حقیقت، اکثر دوستان ابن خلکان شیعه و برخی از ایشان مثل ابوالمحاسن الشواء معروف به «شیطان شام» از غلاة شیعه بوده‌اند و او در ذکر معاویه برخلاف سایر صحابه ـ جز در یك مورد که آن هم به خط غیر مؤلف وارد شده ـ تعبیر «رضی الله عنه» نیاورده است؛ در ذکر فرزدق شاعر و مدح او از امام زین العابدین نیز محض مدح، یعنی «مکرمة ترجی له بها الجنة» را آورده است (وفیات،

۹۵/۶): به درج تراجم ائمهٔ اثنی عشر و نیز تمامی خلفای فاطمی اهتمام و با اعتماد بر منابع و مصادر شیعی از آنها استفاده و اقتباس کرده؛ و در عصر او کسی آشنا تر از وی به دیوان متنبی یافت نمی‌شده و او، علاوه بر استشهادات فراوان به این دیوان، بعضی از تراجم وفیات (مثل زندگینامه‌های فاتك و کافور) را عمدتاً با تکیه بر اشعار این دیوان نوشته است. مع الوصف، این همه در واقع فقط حاکی از وسعت مشرب و روح انصاف و عدم تعصب او در تحری حقایق بوده است.

کتاب «وفیات الاعیان»

کتاب وفیات الاعیان و انباء ابناء الزمان مماثبت بالنقل اوالسماع (یا به قول طاش کوپری‌زاده، والسمع) اواثبته العیان[۳۲] یگانه کتاب شمس‌الدین ابوالعباس احمدبن خلکان و علی‌الاجماع بهترین کتاب زندگینامه‌ای در زبان عربی یا کلا در تمدن اسلامی است. ابن خلکان، با آنکه بسیار نوشته، جز وفیات، که مکرر هم آن را تصحیح و تنقیح و تکمیل کرده، کتابی ندارد و آنچه از «مجامیع ادبی» که به او نسبت می‌دهند (مثل فوات، ۱۱۰/۱، والوافی، ج ۷) چیزی جز مسودات برخی ملحقات همین کتاب نبوده است. تعابیری که علما و نویسندگان مسلمان و بعدها شرق شناسان و اسلام‌شناسان در بارهٔ این کتاب به کار برده‌اند، همه حاکی از قدر و منزلت کم‌نظیر آن در نوع خود است. ابن شاکر در فوات گفته: «وصنف کتاب وفیات الاعیان وقد اشتهر کثیراً» (فوات، ۱۱۰/۱)؛ صفدی نیز عین همین تعبیر را به کار برده (الوافی، جزء السابع)؛ تغری بردی گفته «و تاریخه وفیات الاعیان مشهور و هوفی غایة‌الحسن» (المنهل الصافی، ج ۱)؛ همو از حافظ ابومحمد برزالی در بارهٔ ابن خلکان نقل کرده، که «و جمع تاریخاً نفیساً»؛ از متأخرین نیز سرکیس آن را «من احسن ما صنف فی الفن» معجم المطبوعات، ج ۱/ص ۹۸) و زرکلی آن را «وهو اشهر کتب التراجم و من احسنها ضبطاً و احکاماً» (الاعلام، ج ۱/ص ۲۲۰) دانسته‌اند. نظر شرق شناسانی که اهتمامی به مطالعات اسلامی داشته‌اند، شاید به لحاظ استفاده‌های گوناگون و متعددی که می‌توانسته‌اند از این کتاب ببرند، بسیار محکمتر و قاطع‌تر است: جان آلفرد هایوود،[۳۳] مدرس زبان عربی در مدرسهٔ مطالعات شرقی دانشگاه دورهام (Durham) انگلیس، آن را «مجموعه‌ای درخشان» (بریتانیکا، ج ۱۱/ص ۱۰۲۱) دانسته، و تریتون، استاد ممتاز عربی مدرسهٔ مطالعات شرقی و افریقایی دانشگاه لندن، گفته است که وفیات الاعیان، در تطور این نوع ادبی در متون عربی واسلامی جایگاه اصلی و اول را دارد؛[۳۴] ژان سواژه فرانسوی آن را «معروفترین کتاب شرح حال» خوانده «که با وسواس تهیه شده و خوب به رشتهٔ تحریر در آمده است.»[۳۵] پیترز آن را یکی از «دو زندگینامهٔ عظیم تمدن اسلامی» [دیگری الوافی صفدی] دانسته؛[۳۶] گوستاوفن گرونبام آن را «مجموعه‌ای تحسین انگیز»[۳۷] و «ذروه نوع ادبی خاص خودش»[۳۸] شمرده؛ دانلپ آن را «بسیار مفید و بی‌همتا»[۳۹] خوانده؛ هامیلتون گیب این کتاب را به «دقت نظر و متانت اسلوب»[۴۰] ستوده؛ و بالاخره رینولد نیکلسون گفته است که در این عقیده با سرویلیام جونز هماواز است که، «در میان همهٔ آثار از این نوع، تردیدی نداریم که وفیات الاعیان ابن خلکان بهترین است.»[۴۱] ظاهراً نیکلسون نخستین کسی بوده که وفیات الاعیان را «قطع نظر از تفاوت در مقیاس و دامنه»، «از جهات متعدد» با کتاب معظم و مشهور زندگینامهٔ جانسون اثر باسول در ادبیات انگلیسی قابل مقایسه دانسته بوده است.[۴۲] دسلان نیز در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ انگلیسی اش از وفیات نوشته، گفته است که این کتاب «مهمترین، تاریخ ادبی و عمومی مسلمانان است که از ابتدا تاکنون چیزی از قدرش کاسته نشده است، و نظر برجستگانی جون پوکوك[۴۳] اسکالتنس،[۴۴] ریسکه،[۴۵] و دوساسی،[۴۶] نیز مؤید این مدعاست...

گوناگونی مطالب آن به تنهایی کافی است که توجه هر آن کسی را که عنایتی به تاریخ مسلمانان و ادبیات عرب دارد جلب کند؛ خصوصاً که این گونه‌گونی با هوش و علم و تواناییها و قابلیتهای شخصی همچون ابن خلکان جمع شده است.»[۴۷] او نیز گفته است که هیچ کس حق وفیات الاعیان ابن خلکان را بهتر از سرویلیام جونز ادا نکرده است.

باری، گفته شده است ابن خلکان این کتاب را به نام الملك الظاهر بیبرس فراهم آورده بوده است (نقل از تاریخ جهان‌آرا به فارسی در کشف‌الظنون، ج ۲/ ستون ۲۰۱۷، حاشیه). این کتاب که خود ابن خلکان آن را «مختصر فی‌التاریخ» خوانده، بنابر مقدمهٔ متواضعانه و موجزی که وی بر کتابش نوشته، حاوی زندگینامه‌هایی است که محدود و منحصر به هیچ طبقه یا طایفهٔ خاصی از افراد مثل علما یا امرا یا ملوك یا وزرا یا شعرا و... نیست، بلکه از آن همهٔ کسانی است که در هر زمینه شهرتی داشته‌اند. و در مظان آن بوده اند که مردم بخواهند راجع به آنها چیزی بدانند.[۴۸] عنوان کتابش را نیز عمداً چنان تعیین کرده بوده است «تا به مجرد عنوان بتوان به مضمون و محتوای آن پی برد.»[۴۹] البته تصریح شده است که شرح زندگی هیچیك از صحابه و تابعین (جز معدودی از ایشان که اکثر مردم کمتر چیزی راجع به آنها می‌دانسته‌اند) ونیز خلفا در این مجموعه نیامده است،[۵۰] زیرا در بارهٔ آنان در کتب و مصنفات فراوانی سخن رفته بوده است. ضمنا این قیدوشرط ابن خلکان که شرح زندگی «اعیان» را جز در صورت احراز تاریخ دقیق وفات (و حتی الامکان تاریخ دقیق تولد) آنان در وفیات الاعیان نخواهد آورد، نیز باعث شده است که زندگینامهٔ بسیاری از مشاهیر طبقات و طوایف مختلف در این مجموعه نیاید. ابن خلکان گفته است که شرح زندگی عده‌ای از افاضل معاصر خویش را نیز، اعم از آنکه خود ایشان را دیده بود و از آنان سخنانی نقل کرده یا کسانی که همعصر او بوده اند ولی او ایشان را ندیده بود، در این کتاب آورده است؛ دربارهٔ همهٔ کسانی که زندگینامه‌شان را آورده سخنانی را که می‌توانسته ثابت کند به نحوی موجز نوشته است تا حجم کتاب خیلی زیاد نشود؛ سلسلهٔ انساب افراد موضوع زندگینامه‌ها را تا آنجا که می‌توانسته پیش برده؛ تلفظ اسمهایی را که احتمال تصحیف آنها می‌رفته به عبارت ضبط کرده؛ و آنچه از نوادر و ظرایف و اشعار و نامه‌ها و نظایر آن، که هم به زدودن گرد ملالت از خاطر خوانندگان کمك می‌کرده و هم در توضیح هرچه بیشتر و بهتر شخصیت و زندگی افراد مورد نظر مؤثر بوده، درخلال زندگینامه‌ها نقل کرده است. و این همه را بنا بر مدخلهایی براساس ترتیب الفبایی (ابتثی) اسامی (اول) افراد موضوع زندگینامه‌ها مرتب کرده بوده است، زیرا به قول خودِ او «فرأیتهُ علی حروف المعجم أیسَرَ مِنهُ علی السنین» و مآلاً «لیکون أسهل للتناول». خود او توجه داشته است که با اتخاذ این ترتیب، تقدیم و تأخیر زمانی مختل می شود و تراجم رجال متعلق به رشته‌های نامتجانس و مناطق جغرافیایی گوناگون به هم می آمیزد، لکن سهولت ترتیبات الفبایی [در چنین مجموعهٔ زندگینامه‌ای عام و جامعی] آن اندازه هست که به از دست رفتن تقدیم و تأخیر زمانی و تمییز و تفکیك حوزه‌ای و منطقه‌ای می ارزیده است.[۵۰] همچنانکه پیشتر نیز گفته شد، مهمترین دلیل اختیار کردن نظم الفبایی به جای ترتیبات طبقاتی (یا منطقه‌ای) در زندگینامه‌های حوالی قرن ششم و هفتم به بعد، همان طور که پیترز نیز اشاره کرده، تراکم زیاد لایه‌های مختلف طبقات و نسلها به واسطهٔ دور شدن از صدر اسلام بوده است.[۵۱] به قول نیکلسون، ابن خلّکان می توانسته این را هم بر مقدمهٔ خود بر وفیات بیفزاید که او نخستین مسلمانی بوده است که یك فرهنگ زندگینامه‌ای عام و جامع تدارك و تألیف کرده بوده، در حالی که هیچ یك از اسلاف او در فکر گرد آوردن شرح زندگی برجستگان مسلمان همهٔ

طبقات و طوایف در یک کتاب نبوده اند.[۵۲] همچنانکه گوستاو فن گرونبام گفته است، «در ایّامی که این اثر [وفیات] تدوین می شده روح اروپا هم از چنین کارهایی خبر نداشته است».[۵۳] زبان وفیات ساده و متین و استوار و محتویات آن فوق العاده دقیق و صحیح و مستند است، و او در هر مورد از نویسندگانی که از آثارشان استفاده کرده است نام می برد. به تعبیر نیکلسون، این کتاب حاوی اطلاعات تاریخی و ادبی بیشماری است که به دلچسب ترین وجه با گلچینهایی از لطایف و نوادر و اشعار و نظایر آن، که هر یک متضمن اشاراتی به گوشه هایی از زندگی مسلمانان است، در هم تنیده و عرضه شده اند. البته، نظر نویسندگان مسلمان کمابیش همعصر ابن خلّکان گاهی عیبجویانه یا به هر حال منتقدانه تر از این بوده است: مثلا امام الحافظ عمادالدین ابوالفداء اسماعیل بن عمر، معروف به ابن کثیر (متوفی ۷۷۴ هـ.ق.) در البدایة و النهایة فی التاریخ از ابن خلّکان و شیوهٔ کارش در تدوین وفیات انتقاد کرده است که چرا تراجم شعرا و ادبا را بیش از حدّ لازم تطویل داده و از ایشان عموما با ستایش و تمجید یاد کرده و حال آن که شرح زندگی علما را به اختصار برگزار کرده و از زندقهٔ زنادقه و بدبینی و کژآیینی کسانی که به فساد عقیده شهره بوده اند نیز چیزی نگفته است. (۱۱۳/۱۱). اما همچنانکه حاجی خلیفه نیز گفته است (کشف الظنون، ۲ / ستون ۲۰۱۷)، شاید ابن خلّکان بدان سبب متعرض و متذکر فساد عقیدهٔ چنین افرادی نمی شده که آن را اظهر من الشمس می دانسته است. به هر حال، می توان پذیرفت که شخصیت پاکیزه و پرهیزکار ابن خلّکان در چنین مواردی بهتر خود را باز می نماید. امروزه یکی دیگر از فواید کثیر وفیات، علاوه بر فواید تاریخی مستقیم، احتوای آن بر نقل قولها و فقرات فراوان از کتب و آثاری است که بسیاری از آنها از میان رفته است، و بسیاری دیگر هنوز چاپ و نشر نشده است[۵۴] مطمئناً این سخن دسلان صادقانه و صمیمانه است که «لطایف و ظرایفی که ابن خلّکان با تطویل دادن شرح زندگی افراد نقل می کند خصوصاً از نظر اروپاییان قابل توجه است. زیرا می توانند از لابلای آنها به گوشه ها و نکات دیگری از فرهنگ و رفتار طبقات مختلف مردم [مسلمانِ آن عصر] پی ببرند، و چه بسا در آنچه مسلمانان حُسن می دانسته اند عیبی بیابند یا برعکس».[۵۵] به قول دسلان، ممکن است که به ابن خلّکان برای آوردن شرح زندگی فقط کسانی که تاریخ دقیق وفاتشان را می دانسته؛ یا افراط در نقل اشعار و گاهی بدسلیقگی در انتخاب آنها؛ و یا اعتنای بیش از حدّ به فقها و توجه کمتر از آنچه بایسته بوده به مورّخان و ادبا و شعرا [یعنی خلاف نظر ابن کثیر]؛ و یا… خرده بگیریم. با این حال وقتی می بینیم که یکی از مردم حلب به نام شیخ نورالدین (یا بدرالدین؟) حسن بن حبیب (متوفای ۷۷۹ هـ.ق.) از وفیات زندگینامهٔ ۲۳۷ (در مقدمهٔ دسلان ۲۳۰) نفر را همراه با چکیده هایی از آثارشان برگزیده و تحت عنوان معانی اهل البیان من وفیات ابن خلکان عرضه کرده است، درمی یابیم که ذوق و ذایقه و سلیقهٔ ابن خلّکان در میان مردمی که همزبان [و همزمان] او بوده اند غریب و نامطبوع نبوده است... نقص کار ابن خلّکان هرچه باشد، نباید فراموش کرد که در میان متون عربی کار او اولین اثر در نوع خود است، و پیش از او هیچ کس حتی به فکر جمع کردن زندگینامهٔ مشاهیر همهٔ طبقات و طوایف اسلام در یک اثر واحد القبایی، نیفتاده بود. دسلان از میان آثار متقدمان، کتاب الفهرست ابن الندیم را از حیث عام بودن و جامعیّت قابل مقایسهٔ با وفیات می داند؛ و تازه بر آن هم از جهات دیگر ایرادهایی دارد که بر وفیات ندارد.[۵۶] او می گوید در این نکته شکی برایش نمانده بوده است که روشنترین و صحیح ترین اطلاعات دربارهٔ ظهور و تطوّر ادبیات عرب را می توان از وفیات یافت و این کتاب حاوی گزارشهای بغایت مهمی از نظر تاریخ عمومی است که در آثار مورخان دیگر یافت نمی شود.[۵۷]

باری، این نکته کمابیش مبهم مانده است که ابن خلّکان در چه زمانی نوشتن یا تدوین وفیات را آغاز کرده بوده است. خود ابن خلّکان در مقدمه اش بر وفیات گفته است که این اثر را در ماههای سال ۶۵۴ هجری قمری در شهر قاهره مرتب و تدوین کرده بوده است. اما از آنجا که بعدا نسخ تجدیدنظر شده و دستکاری شده ای به خط مؤلف یافته اند که متضمن برخی حذف و اضافات و تنقیحات است،[۵۸] به قول دکتر احسان عباس، «به رغم آن که این سخن ابن خلّکان موهم آغاز به تدوین وفیات است، ممکن است نسخه ای که در دست ماست نسخه یا تحریر دوم کتاب باشد».[۵۹] ظاهر قضیّه که خود ابن خلّکان هم بدان تصریح کرده است، آن است که او با تمام کردن شرح زندگی یحیی بن خالد برمکی در شوّال ۶۵۹ برای تصدی مقام قضا به شام سفر کرده و نتوانسته تا سال ۶۶۹، که معزولاً به قاهره بازگشته بوده، بقیهٔ کار را ادامه بدهد و سرانجام، در روز دوشنبه ۲۲ جمادی الاخر[۶۰] سال ۶۷۲ کتاب وفیات الاعیان را مشتمل بر ۸۴۸ زندگینامه به پایان برده بوده است. عدّه ای معتقدند که تغییرات و تجدیدنظرهای خود ابن خلّکان در وفیات از این زمان به بعد (تا اواخر عمرش) بوده است. با این حال، قطعه ای به خط خود مؤلف دردست است که تا آخر زندگینامهٔ «ذی الرّمه» را به «جزء الاول» موسوم کرده و گفته که در روز جمعه چهارم ربیع الاول سال ۶۵۵، بعد از نماز، در قاهره از نوشتن آن فراغت یافته بوده است؛ سپس بقیهٔ کتاب را از حرف «ف» ادامه داده و تا انتهای زندگینامهٔ یحیی بن خالد برمکی رسانده که معنایش این است که تحریر این بخش در سال ۶۵۹ تمام شده بوده که مؤلف مجبور بوده است برای تصدی مقام قضای دمشق دست از نوشتن بدارد؛ و ابن خلّکان گفته بوده است که بزودی و در اولین فرصت کتابش را تکمیل خواهد کرد و زندگینامه های باقیماندهٔ حرف «ی» را به پایان خواهد برد (و بخشی که به این ترتیب پایان بخش کار او بوده نیز دردست است).[۶۱] کل این جریان نشان می دهد که وفیات، در ابتدا متضمن سه جزء بوده است؛ ولی ضمناً از آنچه فرزند ابن خلّکان، موسی بن احمد، درالمختار آورده، چنین برمی آید که این کار صورت دیگری که مرکب از پنج جزء بوده نیز داشته است. به هرحال، هر چند تدوین وفیات، در ۲۲ جمادی الاخر ۶۷۲ در قاهره پایان یافته بوده، آثاری دردست است که نشان می دهد آخرین کارها و حذف و اضافات و تنقیحات ابن خلکان روی وفیات، در سال ۶۸۰ انجام شده بوده است. مسوّده ها و طرح و تحریر اولیهٔ کتاب وفیات، و آنچه ابن خلّکان تا سال ۶۵۴ از مصادرش یافته و نقل کرده و یا از طریق سماع روایت کرده بوده دردست است و نشان می دهد که این کتاب با دستیابی ابن خلّکان به منابع و مصادر بیشتر، به تدریج کامل شده است. هر چند مؤلف در انتهای تحریر اول کتاب (تا انتهای زندگینامهٔ یحیی بن خالد برمکی) گفته است که «هیچ کتابی را، از مشهور و گمنام و مبسوط و وجیز، دردست دیگران ندیدم که چیزی از آن برای درج در کتاب خود برنگزیدم» (وفیات ۲۲۹/۷). با این ترتیب، علاوه برآنکه کتابخانهٔ مفصل و متنوعی فراهم آورده بوده (و گفته های فرزندش شاهد آن است، از جمله نگاه کنید به حواشی ص ۲۵۳ در جلد ۴ وفیات، طبع احسان عباس)، از کتابهای موجود نزد ورّاقان یا کتابخانه های عمومی و یا افراد مختلف نیز بهره می برده است (شواهدی برهمهٔ انواع این استفاده ها در خود وفیات هست که نمونه هایی از آن در وفیات، ۶۷/۷ نقل شده است). همچنانکه گفته شد، بسیاری از این کتابها پس از تحریر اول وفیات، به دست ابن خلّکان رسیده بوده و گفته های خود او در جای جای وفیات، بروشنی این موارد را بازمی نماید: از جمله به کتاب الشامل جوینی بعد از نوشتن زندگینامهٔ حلاج دست یافته بوده؛ با آنکه دائماً به دنبال کتاب الانساب سمعانی می گشته هنگامی که در مصر نوشتن وفیات را آغاز می کرده هنوز بدان دست نیافته بوده و در شام هم تنها یک نسخه از آن دیده بوده، و لذا آنچه از انساب نام برده بوده یعنی مختصر ابن الاثیر از آن کتاب (وفیات، ۲۸۳/۴)؛ تا سال ۶۸۰ مشیخهٔ استادش، ابن شدّاد، را نیافته بوده (وفیات، ۲۶۴/۴)؛ حتی از تاریخ ابن الاثیر هم که از مهمترین منابع او بوده، بعضا اطلاعی را بعد از سالها می یافته و در کتاب خود وارد می کرده است: مثلا در زندگینامهٔ ابوالوفاء المهندس جای تاریخ وفات را سفید گذاشته بوده و پس از بیش از بیست سال (۶۵۵ تا ۶۷۵) آن را از تاریخ ابن الاثیر یافته و وارد کرده بوده است (وفیات، ۱۶۸/۵). ابن خلّکان در جریان این جستجوی مستمر خود بسیاری از کتابها را نیز به خط خود مؤلفان آنها دیده بوده و عباراتی که از آنها نقل کرده بعضا طرح کننده یا حل کنندهٔ مسائلی دربارهٔ آن آثار یا مسائل دیگر است. فی المثل در شرح زندگی حریری، صاحب مقامات، گفته است که نسخه ای از مقامات حریری را در سال ۶۷۶ (یا بنابر بعضی نسخ ۶۵۶) به خط مؤلف آن دیده بوده که در آن گفته بوده این کتاب را برای وزیر، جلال الدین ابن صدقه تألیف کرده است، و این اطلاع مخالف آن چیزی است که تاکنون دربارهٔ علّت تألیف این کتاب گفته شده است (وفیات، ۶۴/۴). خود ابن خلّکان در خاتمهٔ کتابش گفته است که هنگام بازگشت از دمشق، در سال ۶۶۹، در قاهره کتابهایی یافته بوده که بعداً از آنها نه تنها برای اتمام کتابش، بلکه برای تحشیهٔ آنچه هم که پیشتر نوشته بوده (یعنی تحریر اول کتاب) استفاده کرده است. به قول فوک،[۶۲] همین حك و اصلاحهای خود ابن خلّکان و نیز مقبولیت گسترده ای که کتاب او یافته و باعث استنساخها، تلخیصها، تعلیقها و تکمیلهای گوناگون آن شده بوده نشان می دهد که چرا شماره ها و ترتیب ذکر زندگینامه ها در بسیاری از نسخه های خطی و چاپی متفاوت است. ابن خلّکان در نظر داشته طرح دیگری برای تألیف کتابی کبیر در تاریخ بریزد (مؤخرهٔ ابن خلّکان در وفیات، ۲۵۸/۷) که احتمالا در مقایسهٔ با آن بوده که در مقدمه اش بر وفیات آن را «مختصر» خوانده بوده است. دکتر احسان عباس، در عین اعتقاد به اینکه «معلوم نیست منظور ابن خلّکان از آن کتاب جامعتر هم که تألیف نشده از همین نوع تراجم بوده یا تاریخ عام»، حدس زده است که «ظنّ غالب آن است که او می خواسته تاریخی مثل تاریخ استاد و شیخش، ابن الاثیر، بنویسد» (وفیات، ۷۰/۷). به گمان نگارنده گفتهٔ خود ابن خلّکان روشنتر از آن بوده که به حدس زدن (اشتباه) نیازی داشته باشد: «ان قدرالله تعالی مهلة فی الاجل و تسهیلا فی العمل، استأنف کتاباً یکون جامعاً لجمیع ماتدعو الحاجة الیه فی هذا الباب» (وفیات، ۲۵۸/۷). ظاهرا ابن خلّکان در هنگام تحریر دوم یا تکمیل کتابش (در سال ۶۷۲) نیز هنوز برعزم به نوشتن کتابی موسّع تر جازم بوده است. اما نه معاصران او از تألیف چنان کتابی چیزی گفته اند و نه ما امروزه چیزی جز وفیات از ابن خلّکان دردست داریم. دکتر احسان عباس در ذکر حدسهای مختلف در این باره، به عنوان یکی از ظنهای ولو ضعیف، گفته است که مبادا صورت کامل نسخهٔ مخطوط ایاصوفیه (به شمارهٔ ۳۵۳۲) که حاوی زندگینامه های فراوانی بوده که در سایر نسخ وجود نداشته، همان کتاب موسّع تری بوده باشد که ابن خلّکان وعده کرده بوده است (وفیات ۷۰/۷).

یکی از مشکلات در مورد کتاب وفیات الاعیان بازشناسی زندگینامه ها یا فقراتی از زندگینامه های اصیل از منحول والحاقی بوده است. دلایلی که برای اختلاف نسخ مختلف وفیات می توان ذکر کرد کلا اینهاست: ۱) دستکاریها و تجدیدنظرهای خود مؤلف در صورت اولیهٔ کتاب که، به هرحال اتقان صورت اولیهٔ کتاب را از بین می برد و مانع از آن می شود که هر صورت دیگری از کتاب صورت تجدیدنظر شدهٔ نهائی مؤلف دانسته نشود؛ ۲) شکل عملی اعمال این تجدیدنظرها و حذف و اضافات از جانب مؤلف، که چون بعضا به صورت الحاق برگه های جداگانه و افزودن یا کاستن فقراتی از کتاب در آنها بوده و اشاراتی به چنان برگه های الحاقی در متن و حواشی دستنوشته های

مؤلف موجود است ولی خود آن برگه‌ها در نسخهٔ مؤلف موجود نیستند، و طبعاً این امر هم راه را برای هر حدس و شک و مآلاً از دست رفتن یقین لازمه باز می‌کند؛ ۳) شرط و شروط تخلّف‌پذیر و قابل تفسیری که مؤلف برای ذکر کردن یا نکردن زندگینامهٔ افراد مختلف قایل شده و بعداً خود در مواردی اطلاق آنها را نقض کرده و مآلاً راه را برای شک آیندگان در اینکه آیا همهٔ موارد مشابه چنان نقضهایی کار خود مؤلف است یا نه باز کرده است ـ فی‌المثل قید کردن شرط «الا جماعة یسیرة» در موردی که از ذکر نکردن زندگینامهٔ صحابه و تابعین سخن می‌گفته باعث شده است که معلوم نباشد زندگینامه‌های عبدالله بن عمر و عبدالله بن عباس اصیل است یا منحول و الحاقی؛ و یا آنکه، چون مشخص نکرده است که منظورش از «خلفا» یی که زندگینامه‌هاشان را نخواهد آورد کدامین خلفایند، مایهٔ ابهام و سردرگمی شده است که آیا زندگینامهٔ عبدالله بن معتز (از بنی عباس تنها همین یکی) که با او برای خلافت بیعت شده بوده اصیل است یا منحول، و ایضاً آنچه از خلفای عبیدیان (فاطمیان شمال افریقا) یا موحّدون آمده است (درحالی که به رغم اتهام تشیّع به ابن خلّکان، زندگینامهٔ حضرت علی بن ابیطالب و حسنین علیهم‌السلام نیامده است)؛ یافعی (مرآة الجنان، ۱۹۴/۴) که معتقد بوده اگر کلام ابن خلّکان جز به معنای خلفای راشدین بوده باشد موهم این معنا خواهد بود که احدی از خلفای خاندانهای بنی‌عباس و غیرایشان را نخواهد آورد و در آن صورت خلف وعده کرده است، از وجود نسخه‌ای از وفیات خبر داده که زندگینامه‌های سلیمان بن عبدالملک از بنی‌امیّه و متوکّل و منصور و چند تن دیگر غیرایشان از بنی‌عباس در آن آمده بوده است. احسان عباس در مقدمهٔ خود معتقد بوده که ظاهراً ابن خلّکان خلافت را [علاوه بر خلفای راشدین] جز برای بنی‌عباس ثابت نمی‌دانسته است، کمااینکه (در موارد ذکر استطرادی) خلفای بنی امیه را اغلب «ملوک» خوانده است (۷۲/۷_۷۳ و ۴) از دیگر دلایل اختلاف نسخ وفیات همچنانکه از فوق نقل شده مقبولیت این کتاب و استنساخهای متعدد از روی آن بوده است: دکتر احسان عباس حدود ۸۰ نسخهٔ کامل و ناقص از این کتاب را در کتابخانه‌های استانبول، بورسه، اسکودار، برلین، توبینگن، موزهٔ بریتانیا، منچستر، و ادینبورگ می‌شناخته است (جدای از آنچه از وفیات به صورت مختصر و تلخیص فراهم آمده بوده است، ۸۸/۷).

احتمالاً یکی از دلایل از دست رفتن دست کم بخشی از قاعده و قرارهایی که مؤلف در ابتدای وفیات نهاده بوده فاصله افتادن طولانی (یعنی ۷ سال) بین تحریر بخش اول و بخش دوم کتاب بوده است: در بخش اول، از آنجا که مؤلف به سترگی و سنگینی کاری که تعهد کرده بوده است انجام بدهد کاملاً واقف بوده، لذا اصلاً تطویل را روا نداشته و کاملاً اصول ایجاز و دقت را رعایت کرده است. ولی وقتی پس از سالها برای تکمیل کتابش اهتمام می‌کرده دچار اطنابها و استطرادهای مخلّ شده است، چنانکه تراجم حرف «ی» در حالی که تنها ۶۹ زندگینامه (از کلّ ۸۵۵ زندگینامه در طبع احسان عباس) را دربر دارد تقریباً معادل یک چهارم حجم کل کتاب وفیات را اشغال کرده است. در بخش «ی» دیگر نه زندگینامه‌ها موجزند و نه ابن خلّکان برای انتخاب افراد موضوع زندگینامه دربند شهرت یا در مظانّ سوال بودن ایشان بوده؛ و حتی گاهی برخی از زندگینامه‌ها را به تاریخ تفصیلی یک دودمان تبدیل کرده است: مثل زندگینامهٔ یعقوب لیث صفار که به تاریخ صفاریان بدل شده، یا زندگینامهٔ یعقوب بن المنصور موحّدی که به صورت تاریخ دولت موحّدون درآمده است. دکتر احسان عباس با ظرافتی گفته است که شاید دیگر خود ابن خلّکان هم کم کم فهمیده بوده است که فرصتی برای تدوین آن تاریخ موسع تر نخواهد یافت ولذا نوشتن آن را با تطویل دادن آخرین بخشهای وفیات (و نیز افزودن فقراتی بر آنچه پیشتر نوشته بوده) صلح کرده بوده است! (۷۴/۷). گذشت زمان حتی تعهّد و تقیّد پرهیزگارانهٔ ابن خلّکان را به ذکر نوادر و لطایف صرفاً مهذّب را نیز نقصان داده بوده، تا جایی که گاهی «برداختن به هزل را در چنین مجامیعی ناگزیر» می‌یافته (۱۰۲/۶) است (برای نمونه‌ای از آن نگاه کنید به زندگینامه بدیع الاسطرلابی، ۵۱/۶). از سوی دیگر، اربلی و برمکی و شافعی بودن ابن خلّکان نیز طبعاً باعث شده بوده است که در ذکر زندگینامه‌های اربلیان و برامکه و شافعیان نیز به دام اطناب بیفتد، خصوصاً که طبقات الفقهای ابواسحق شیرازی کار یافتن اعیان شافعیه را بر او آسان کرده بوده است؛ بنا بر احصای اجمالی احسان عباس، ۲۲ درصد از کلّ زندگینامه‌های وفیات از آن شافعیان بوده است.

بخشی از تجاوزهای ابن خلّکان از حدّ قاعده و قرارهای اولیه اش نیز مولود آن بوده که می‌دیده گروهی از «اعیان» را که او شرط کرده بوده زندگینامه‌های ایشان را نیاورد، اکثر مردم، شاید به لحاظ کم سوادی، نمی‌شناخته‌اند (نگاه کنید به ۲۰۹/۵_۲۱۰). یکی دیگر از دلایل عدول از شرط و شروطی که ابن خلّکان خود نهاده بوده، آن بوده که مطلبی یا شعری را که مصادرش نادر بوده‌اند می‌یافته و به لحاظ همین ندرتِ مصادرش می‌خواسته آن را از مظانّ فراموشی به در آورد و در دسترس مردم بگذارد (مثل قصیده‌ای که در ۲۷۰/۵ از قاضی ابی‌یعلی حمزة بن عبدالرزاق بن ابی‌حصین نقل کرده بوده است)؛ یکی از فواید جنبی ولی بسیار مهم وفیات نیز همین است که فقرات بسیاری از آثاری را که بعداً از میان رفته‌اند، در خود دارد.

برخی زندگینامه‌ها را نیز ابن خلّکان تماماً از یک یا دو کتاب نقل کرده است: مثل زندگینامهٔ ابویوسف القاضی که از تاریخ بغداد خطیب بغدادی نقل شده یا زندگینامهٔ صلاح‌الدین ایّوبی که به استثنای اضافات بعدی آن تماماً از سیرهٔ ابن شدّاد و کامل ابن الاثیر اخذ شده، و یا زندگینامهٔ یعقوب‌لیث که ایضاً از یک دو کتاب تلخیص شده است. برخی از خلف وعده‌های ابن خلّکان نیز تماماً ناشی از سهو و نسیان است: وعده کرده بوده که زندگینامهٔ محمدبن علی المازرانی را در جای خود بیاورند (۲۵۰/۲) و نیاورده است؛ درخلال زندگینامهٔ مجاهدالدین قایمازالزینی (۸۴/۴) به دوبیتی که در زندگینامهٔ العلم أبی علی‌الحسن بن سعیدالشاتانی خواهد آورد اشاره کرده ولی این دو بیت در دستنوشتهٔ او یا نسخ دیگر نیامده است؛ در زندگینامهٔ محمودبن سبکتکین (۱۸۱/۵) به جریان خواب‌دیدنی اشاره کرده و توضیح و تفصیل آن را به زندگینامهٔ المعتمدبن عباد احاله کرده است در حالی که در هیچ یک از نسخ کتاب در زندگینامهٔ مزبور از این خواب سخنی نرفته است؛ در زندگینامهٔ یحیی بن منده (۱۷۱/۶) گفته است که ضبط اسماء اجداد او را در زندگینامهٔ جدّ او، ابوعبدالله محمد، آورده است، ولی نیاورده است. خصوصاً از این مورد اخیر می‌توان حدس زد که احتمالاً برخی از این «اطلاعات را روی اوراق الحاقی وارد کرده و درجای خود منضم نموده بوده و این اوراق الحاقی بعداً از دست رفته‌اند بدون آن که مطالب آنها در متن وارد شده باشد؛ احسان عباس مواردی از این دست را که ابن خلّکان در پیشنویس به «تخریجه»هایی اشاره کرده ولی خود چنان «تخریجه»هایی موجود نیستند، نشان داده است (۵۵/۶ و ۳۹۹/۴).

باز از مواردی که حذف و اضافات خود مؤلف اسباب صعوبت بازشناسی زندگینامه‌های اصیل از منحول شده، اینها قابل ذکرند: زندگینامهٔ ابن عبدالحمید الجرجانی (به شمارهٔ ۷۷ در طبع احسان عباس) که چون در تحریر اول وفیات بوده ولی خود مؤلف در تحریر دوم کتاب آن را حذف کرده، امروزه در بعضی نسخ هست و در بعضی نیست؛ زندگینامهٔ یعقوب لیث که در بعضی از مخطوطات نبوده ولی بخشهایی از آن در المختار فرزند ابن خلّکان آمده بوده است، دلیل آن نیز این بوده که به لحاظ تفصیلش جداگانه به متن ملحق و ملصق شده بوده ولذا به دست برخی از نسّاخ نرسیده بوده است؛ همین حال را دارد زندگینامه ابن الفرات وزیر. برخی از زندگینامه‌ها هم مثل زندگینامهٔ ابوبکر، عایشه، عبدالله بن عباس و عبدالله بن زبیر، به خط خود مؤلف نیست و زندگینامه‌های دیگری هم هست که مؤلف صریحاً گفته بوده است که چون تاریخ وفات آنها را نمی‌دانسته نیاورده است، مثل زندگینامهٔ کلثوم بن عمر العتابی، که بعید نیست همگی دخیل بوده باشند (و یا احیاناً بعداً روی اوراق الحاقی و الصاقی افزوده شده باشند). یکی دیگر از دلایل اختلافی که امروزه بین نسخ مختلف وفیات مشهود است احتمالاً آن بوده که صورتهای مختلف این کتاب، که پیوسته در حیات مؤلف در معرض تغییر و تجدیدنظر بوده، در مراحل مختلف تکمیل آن و پیش از رسیدن به صورت نهایی، به دست نسّاخ می‌رسیده است. احسان عباس که برای تدارک طبع خود از وفیات نسخ بسیاری از این کتاب را بررسی کرده بوده، در جلد ۷ (ص ۸۱_۸۳) اسامی کسانی را که زندگینامه‌هاشان در تمام نسخه‌ها موجود نیست، با ذکر نام نسخه‌هایی که این زندگینامه‌ها در آنها هست، برشمرده است. صرف نظر از نسخ شاذّ و مشکوک، نسخی از وفیات الاعیان که تاکنون طبع شده، به تفاوت، حاوی ۸۲۶ (طبع مصری محمد محیی‌الدین عبدالحمید)، ۸۴۶ (طبع یا نسخه‌ای که حاجی خلیفه در کشف الظنون از آن حرف زده)، ۸۵۵ (طبع احسان عباس) و ۸۶۵ (طبع ووستنفلد، که اساس طبع احسان عباس بوده) زندگینامه‌اند.

علاوه بر اینها، همچنانکه گفته شد، بسیاری از ناسخان و کاتبان وفیات، احتمالاً فقط برای افزودن به فایدهٔ این کتاب، از پیش خود و بسته به گرایشهایی که داشته‌اند زندگینامه‌هایی بر این کتاب افزوده‌اند: فی‌المثل دارنده یا مستنسخ نسخهٔ ایاصوفیه، که بیشترین تعداد زندگینامه‌ها را دارد، شدیداً به استفاده از تاریخ بغداد خطیب بغدادی گرایش داشته است. و شخصی به نام وجدی ابراهیم‌بن الحاج مصطفی الفرضی (متوفی ۱۱۲۶ هـ. ق) در سال ۱۱۰۴ مختصری از وفیات به نام التجرید بعون رب المجید (کشف‌الظنون، ۲۰۱۹/۲) ترتیب داده و در آن ترجمهٔ ابن مالک نحوی را افزوده و در آخر آن (و نیز موارد دیگری مانند آن) آورده است که «وقع کذا فی بعض النسخ» و، علاوه بر این، حتی نام کسانی را نیز که می‌شده زندگینامهٔ آنها را هم به وفیات افزود اقتراحاً افزوده است. البته همواره همهٔ نسّاخ به این حد از امانتداری نبوده‌اند که افزوده‌های خودرا از متن اصلی متمایز کنند. مثلاً، یکی از نسخ که احسان عباس ذکر کرده است (۸۶/۷) حاوی زندگینامهٔ یاقوت المستعصمی است که بعد از ابن خلّکان وفات یافته بوده است؛ در بعضی از نسخ نیز (مثل مخطوط برلن، به شمارهٔ Pet.191) تصرف ناسخ حتی تا حذف و تلخیص و اضافاتی در سطور و عبارات مؤلف پیش رفته است.

ذیلها و تلخیصهای «وفیات»

احتمالاً اولین شکل ملخّص و مختصری که از وفیات تهیه شده همان است که فرزند ابن خلّکان، موسی بن احمد، تحت عنوان المختار فراهم آورده بوده است. تلخیصی که تاج‌الدین عبدالباقی بن عبدالمجیدالیمانی المخزومی المکّی (یا بنابر ضبط دسلان، عبدالحمید... المالکی، متوفی ۷۴۴ یا ۷۴۳) از وفیات تهیه کرده و ذیلی (شاید تماماً مزجی و آمیخته با متن مؤلف) بر آن افزوده احتمالاً بالاستقلال و زماناً بعد از المختار تدریس شده بوده است (البدرالطالع، ۳۱۸/۱)؛ ذیل تاج‌الدین حاوی حدود ۳۰ زندگینامه بوده است. سایر تکمله‌ها و ذیلهایی که بر وفیات نوشته‌اند، بنابر آنچه حاجی خلیفه (کشف الظنون، ۲۰۱۷/۲_۲۰۱۹) آورده، به این شرح است: ذیل حسین (ابوالحسن احمد) ابن ایبک (متوفی ۷۴۹) که دسلان معتقد است حاجی خلیفه خودش این ذیل را ندیده بوده است؛[۴۳] ذیل شیخ زین‌الدین

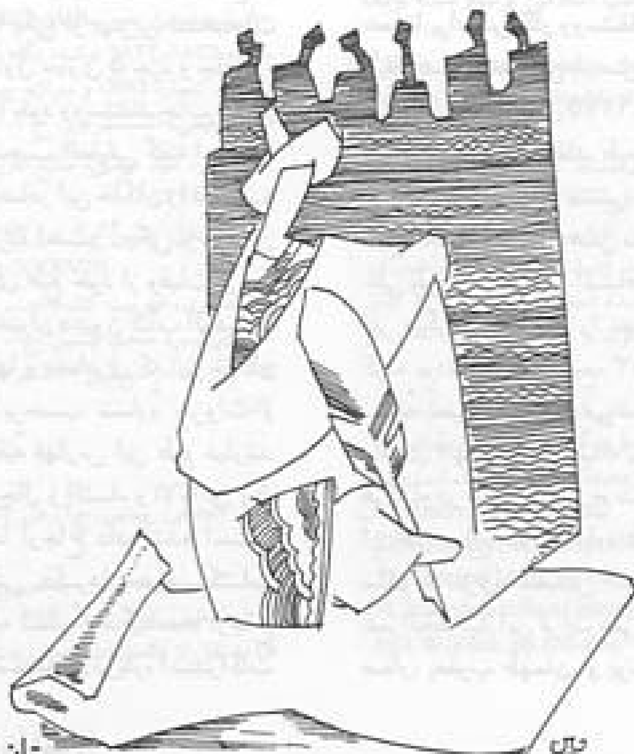
عبدالرحیم بن الحسین العراقی (متوفی ۸۰۶ هـ.ق. که دسلان باز اشتباهاً نام او را عبدالرحمن بن الحسین نوشته) که ذیلی است بر تکملهٔ تاج‌الدین عبدالباقی و در آن حدود ۳۰ زندگینامه دیگر افزوده شده است؛ ذیلی که شیخ بدرالدین زرکشی (متوفی ۷۹۴ هـ.ق)[۶۴] به نام عقود الجمان بر این کتاب نوشته و عدهٔ کثیری از رجالی را که ابن خلّکان به طور ضمنی از آنها یاد کرده بوده نیز آورده است؛ و ذیلی که محمدبن شاکر الکتبی (متوفی ۷۶۴ هـ.ق. / ۱۳۶۲ ـ ۶۳) تحت عنوان فوات الوفیات والذیل علیها تهیه کرده که حاوی ۶۰۰ زندگینامه، از جمله شرحی دربارهٔ زندگی ابن خلّکان، است. این کتاب اخیر ظاهراً اول بار در سال ۱۲۹۹ هجری قمری در مطبعهٔ بولاق چاپ شده است. تکمله یا ذیل دیگری که حاجی خلیفه بدان توجه نیافته بوده کتابی تحت عنوان تالی کتاب الوفیات الاعیان نوشتهٔ موفق فضل‌الله بن ابی فخر الصقاعی است. این اثر، که دسلان در مقدمه خود بر ترجمه انگلیسی وفیات بدان اشاره کرده، کتاب کوچکی است که زندگینامه‌های آن نظم الفبایی دارد و دارای ضمیمه‌ای است که براساس توالی زمانی تنظیم شده و از ۶۶۰ تا ۷۲۵ را در بر می گیرد. نسخه‌ای از این کتاب به شماره ۷۳۲ در کتابخانهٔ شاه (Bib.du Roi بعداً Bib.Nationale) مخطوط بوده است. از یادداشتی در اولین صفحهٔ این مخطوط برمی آید که روزگاری از آن صلاح الدین خلیل بن ایبك صفدی (متوفی ۷۶۴) یعنی همان کسی که اثر زندگینامه‌ای عظیم (حدوداً ۲۶ جلدی) الوافی بالوفیات را (شامل ترجمهٔ همهٔ مشاهیری که توجه نویسنده را جلب کرده بوده‌اند و نیز، برخلاف وفیات، شامل زندگینامه صحابه و تابعین و...) نوشته است. دسلان (و نیز پیترز)[۶۵] در همان مقدمه، معتقد است که تنها عنوان این اثر کافی است تا نشان دهد که الوافی، نیز به عنوان ذیل یا تکمله‌ای بر وفیات تدوین شده بوده است،[۶۶] ولی خود او همانجا گفته است که «و اما چه تکمله‌ای! در ۲۶ مجلّد ضخیم!». الوافی، مثل هر اثر حجیم دیگری به ندرت استنساخ شده، و لذا کمابیش مجهول‌القدر و ناشناخته مانده است. بخشهایی از آن در کتابخانهٔ بودلیان، مجموعه‌ای از آن در اختیار هامر[۶۷] و یك مجموعه نیز در اختیار گاینگوس[۶۸] بوده است. ابن تغری بردی (متوفی ۸۷۴). که خود یك زندگینامه چندین جلدی با نام المنهل الصافی و المستوفی بعدالوافی به عنوان تکملهٔ الوافی (و مآلاً تکملهٔ وفیات) تدارك کرده بوده، تکملهٔ عظیم صفدی را نیز ناقص یافته بوده (و از همین رو المنهل را به قصد تکمیل آن نوشته بوده) است. المنهل ابن تغری بردی مصری نظمی الفبایی دارد، و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ شاه موجود است که دارای ۵ مجلّد است و هنوز ۲ یا ۳ حرف آخر را ندارد. حاجی خلیفه کتابهای الحوادث الجامعه، الدررالکامنه، المنهل الصافی، دررالعقود، و نثرالهمیان را نیز اجمالاً آثاری در تکمیل یا در امتداد وفیات شمرده است. از آخرین یا اخیرترین ذیلهای وفیات که اسمی از آن در فهارس اخیرالذکر نیامده است، کتابی است تحت عنوان درة‌الحجال فی اسماء الرجال تألیف ابوالعباس احمدبن مکناسی، مشهور به ابن القاضی (۹۶۰ ـ ۱۰۲۵ هـ.ق.)، که در سال ۱۹۷۰ میلادی به تحقیق و تصحیح محمدالاحمدی ابوالنور در قاهره توسط دارالتراث (و در تونس توسط مکتبة العتیقة) در ۳ جلد منتشر شده است.

از تلخیصهای وفیات نیز، علاوه بر المختار و تلخیصی که تاج‌الدین عبدالباقی بن عبدالمجید تهیه کرده بوده، عناوین زیر قابل ذکر است: تلخیصی تحت عنوان الجنان که شمس‌الدین محمدبن احمد الترکمانی (متوفی بعد از ۷۵۰ یا به قول منزوی، متوفی همان ۷۵۰) فراهم آورده؛ تلخیصی که الملك الافضل عباس ابن الملك المجاهد علی، حاکم یمن (متوفی ۷۷۸) (که دسلان اشتباهاً به صورت الملك الافضل عباس ابن الملك الافضل المجاهد علی، ضبط کرده است)[۶۹] تهیه کرده بوده، و توضیحاتی دربارهٔ آن در تاریخ یمن یوهانسن[۷۰] آمده است؛ تلخیصی که شهاب الدین احمدبن عبدالله شافعی غزی (اهل غزه در فلسطین، متوفی ۸۲۲) فراهم آورده بوده، و بالاخره تلخیصی که به کشف الظنون حاجی خلیفه دست نداده بوده، یعنی همان که تحت عنوان التجرید به همت وجدی (در کشف‌الظنون چاپی، «وحدی» که احتمالاً غلط مطبعی است) ابراهیم بن مصطفی الفرضی (متوفی ۱۱۲۶ هـ.ق) تهیه شده بوده، و در حاشیه‌ای که بر نسخه مخطوط کشف الظنون محفوظ در کتابخانهٔ شاه زده شده بوده از آن سخن رفته است. علی نقی منزوی[۷۱] و نیز دسلان (در مقدمه‌اش بر ترجمه انگلیسی وفیات) فهرستی را که حاجی خلیفه در کشف الظنون از ذیلها و تکمله‌های وفیات داده بوده با اطلاعات دیگری کاملتر کرده‌اند.

ترجمه‌های «وفیات» به زبانهای دیگر

کتاب وفیات الاعیان، به چندین زبان دیگر نیز ترجمه شده است. فوك در مقالهٔ «ابن خلّکان» دایرة‌المعارف اسلام (طبع دوم)، تنها به ترجمه‌های فارسی و ترکی این کتاب اشاره کرده و صرفاً گفته است که «ترجمه‌هایی به فارسی و ترکی از این کتاب وجود دارد».[۷۲] البته در کتابشناسی مقالهٔ فوك به ترجمهٔ انگلیسی دسلان از وفیات اشاره شده است. دسلان قبل از آنکه وفیات را به انگلیسی ترجمه کند به تصحیح و طبع این کتاب همّت گماشته و در فاصلهٔ ۱۸۳۸ تا ۱۸۴۲ بخشهایی از آن را (ظاهراً تا انتهای زندگینامهٔ شریف رضی، در یك جلد ۷۹۱ صفحه‌ای)[۷۳] در پاریس منتشر کرده بود. خود دسلان گفته که ابتدا قصد داشته وفیات را به زبان فرانسه ترجمه کند و وقتی که طرحش را به «کمیتهٔ ترجمه‌های شرقی»[۷۴] تقدیم می کرده، بخشی از این اثر (ظاهراً ۶۹۰ زندگینامه؟) را به فرانسه ترجمه کرده بوده است.[۷۵] اما کمیته مزبور از او خواسته که این اثر را به انگلیسی ترجمه کند، و ظاهراً این کار برای دسلان ایرلندی الاصل (فرانسوی شده) چندان مشکل، و یا در واقع چندان مشکل‌تر از ترجمهٔ این کتاب به فرانسه، نبوده است و شاهد این مدّعا هم ترجمه پاکیزه و استواری از وفیات به انگلیسی است که در ۴ جلد در فاصلهٔ سالهای ۱۸۴۲ ـ ۱۸۷۱ از روی طبع ووستنفلد (۱۸۳۵ ـ ۱۸۴۳)، در پاریس و لندن انتشار یافته است. جلد اول این ترجمهٔ انگلیسی مزیّن به مقدمه‌ای چهل صفحه‌ای از دسلان در معرفی ابن خلّکان و اثر معتنابه او، بحثی در تاریخ ادبیات عرب، و توضیحاتی دربارهٔ مشکلات ترجمهٔ متون ادبی عربی به زبانهای اروپایی است. نیکلسون در «تاریخ ادبیات عرب»[۷۶] این ترجمه را ستوده است. این ترجمه در سال ۱۹۶۱ به نفقهٔ «شرکت تجدید چاپ جانسون»[۷۷] در لندن و نیویورك (به طریق افست) تجدید چاپ شد. دسلان نیز در مقدمهٔ ممتع خود بر این ترجمه، همصدا با پوکوك، اسکالتنس، ریسکه، و استادش دوساسی، کار ابن خلّکان را ستوده است. وی، که شرحی از زندگی ابن‌خلّکان را از المنهل الصافی و المستوفی بعد الوافی ابوالمحاسن یوسف بن تغری بردی مصری (متوفی ۸۷۴) به همان زبان عربی در مقدمهٔ خود آورده، قول داده بود که تا پایان کار ترجمهٔ وفیات یا بعد از آن، با استقصای در منابع، شرحی مفصّل و محقّقانه از زندگی ابن‌خلّکان، تحت عنوان «The Life and Time of Ibn Khallikan» فراهم آورد؛ اما ظاهراً بدین کار توفیق نیافته است. هر جلد از این ترجمه فهرستی علی‌حده از اعلام دارد؛ این ترجمه نیز مانند اصل کتاب (البته براساس ضبط اسامی به خط انگلیسی) الفبایی است و دسلان گفته است که چون اکثر صاحبان زندگینامه‌ها به القاب و کنیه‌هاشان مشهورند تهیهٔ چنان فهرستی (برحسب کنیه‌ها و القاب) ضروری بوده است، زیرا که زندگینامه‌ها (در متن و ترجمهٔ انگلیسی) ذیل اسامی کوچك وارد شده‌اند و خصوصاً برای غربیها دانستن اینکه فی‌المثل زندگینامهٔ ابوتمّام شاعر را بایستی ذیل نام حبیب، یا زندگینامهٔ متنبّی را ذیل نام احمد و از آن طبری را ذیل نام محمد جُست، آسان نیست.

ترجمهٔ انگلیسی دسلان را معین‌الحقّ نامی در فاصلهٔ سالهای ۱۹۶۱ تا ۱۹۷۰ (ظاهراً با اندك تصحیحاتی) در ۶ جلد در کراچی تجدیدچاپ کرد.[۷۸] بخشهایی از وفیات (در سال ۱۸۴۵ به همّت پاین اپل[۷۹] در آمستردام[۸۰] و نیز در ۱۹۰۸ در لندن)[۸۱] به لاتین، و کل آن با تصرفاتی (در سال ۱۸۶۳)[۸۲] به همّت محمدافندی رودسی‌زاده[۸۳] به ترکی نیز ترجمه شده است. این کتاب تاکنون دو یا سه بار به فارسی ترجمه شده است. قدیمترین ترجمهٔ فارسی وفیات (که نسخه‌ای از آن در موزهٔ بریتانیا[۸۴] و میکروفیلمی از آن در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران[۸۵] موجود است)، تحت عنوان منظرالانسان فی ترجمة وفیات الاعیان و انباء ابناء الزمان لابن خلّکان، به همّت یوسف بن احمد بن محمد بن عثمان بن علی بن احمد شجاع سجزی (یا سنجری)، در فاصلهٔ سالهای ۸۸۹ تا ۸۹۵، به نام، ابوالفتح محمودشاه بغراء بن محمدشاه بن احمد شاه بن محمدشاه بن مظفّرشاه فرمانروای گجرات (۸۶۳ـ۹۱۷)، ظاهراً در شبه قارهٔ هند پدید آمده است. بنابر آنچه حاجی خلیفه نوشته، در قرن دهم هجری قمری نیز شخصی مشهور به مولانا اظهرالدین الاردبیلی (متوفای ۹۳۰ در قاهره، که دسلان و نیز قاموس‌الاعلام ترکی نام او را ظهیرالدین نوشته)، وفیات را به فارسی ترجمه کرده بوده است؛ حاجی خلیفه حدس زده است که این مولانا اظهرالدین اردبیلی همان کبیر ابن اویس ابن محمد اللطیفی، مشهور به قاضی‌زاده (متوفای ۹۳۰ در مصر، که باز دسلان در مقدمهٔ خود بر ترجمهٔ انگلیسی وفیات نام او را قربن بن اویس نوشته) بوده



که وفیات را برای سلطان سلیم خان اول به فارسی ترجمه می‌کرده و تا زمان مرگ سلطان مزبور تنها نیمی از کار را انجام داده بوده است.[۸۶] بنابر آنچه (به نقل دهخدا در لغتنامه) در مجالس النفائس امیر علیشیر نوایی آمده، تقریباً مسلم می‌شود که کبیر بن اویس، مشهور به قاضی‌زاده، همان مولانا ظهیرالدین اردبیلی بوده است: «کبیر (قاضی شیخ...) معاصر شاه اسماعیل صفوی و سلطان سلیم عثمانی و مدت ۵۰ سال قاضی ماضی الحکم اردبیل بود و طبیب حاذق آن ملك و افتاء و تدریس آن دیار متعلق به او بود. در جنگ شاه اسماعیل با سلطان سلیم اسیر سلطان سلیم گشت و با آن که پادشاه عثمانی حکم به کشتن همه داد او را بخشید و پس از چندی عهده‌دار ضبط حلب و شام و مصر گردید. وی تاریخ دوران سلطان سلیم را نوشته و تاریخ ابن‌خلّکان را ترجمه نموده است».[۸۷] اطمینان بیشتر وقتی حاصل می‌شود که می‌بینیم، عین همین شرح را قاموس الاعلام ترکی ذیل مدخل «قاضی‌زاده، ظهیرالدین اردبیلی» آورده (که در عین حال حاکی از احتمال درست بودن ضبط «ظهیرالدین» در مقدمهٔ ترجمهٔ انگلیسی دسلان نیز هست).[۸۸]

ترجمهٔ فارسی دیگری از وفیات الاعیان در ایران عهد ناصری، تحت عنوان مشکوة الادب ناصری به همّت عباسقلی‌خان سپهر، فرزند میرزا محمدتقی‌خان سپهر، مشهور به لسان‌الملك انجام گرفته که نسخهٔ خطی اصلی آن پیشتر در کتابخانهٔ شاهنشاهی نگاهداری می شده و اینك در کتابخانهٔ ملّی ایران محفوظ است. چون این ترجمه به اهتمام آقایان غلامرضا سمیعی و عبدالحسین نوایی در دست آماده‌سازی برای چاپ است و به زودی منتشر خواهد شد، توضیحات بیشتر دربارهٔ آن را به بعد از انتشار آن وامی‌گذاریم. فعلا همین قدر گفتنی است که مترجم خود زندگینامه‌های مفصلی از ائمهٔ معصومین نوشته و بر این ترجمه افزوده است.

علاوه بر ترجمه‌هایی که گفته شد، تا حوالی سال ۱۹۲۰، زندگینامه‌های عمادالدین ابوالفداء، صاحب مقامات حریری، عبدالکریم بن هوازن، زمخشری، ابن مطروح، ابن سینا، و ابوالمحاسن بن شداد نیز، هر یك جداگانه و منفرداً، از روی وفیات به زبانهای مختلف اروپایی ترجمه و چاپ شده‌اند.[۸۹]

طبعهای مختلف «وفیات»

از کتاب وفیات الاعیان طبعهای مصحَّح و منقَّح متعدّدی انتشار یافته است. این کتاب را اول بار فردیناند ووستنفلد آلمانی (۱۸۰۸ـ۱۸۹۹) در فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۵ـ۱۸۵۰ میلادی در ۱۲ جزء (با احتساب فهارس ۱۳ جزء)، براساس مقابلهٔ نسخ خطی متعدّدی از آن، در گوتینگن آلمان تصحیح و منتشر کرد.[۹۰] این طبع و تصحیح که هنوز هم بهترین یا یکی از بهترین تصحیحات وفیات است در دو جلد (جلد اول حاوی ۵ جزء و جلد دوم حاوی ۸ جزء) به خطّ (عربی) خود ووستنفلد چاپ شده و حاوی ۸۶۵ زندگینامه است. نجیب العقیقی گفته است که ووستنفلد در سال ۱۸۳۷ نیز مصادر ابن‌خلکان را تحقیق و شناسایی و در گوتینگن نشر کرده است.[۹۱] یکی از فهارس چهارگانه‌ای که ووستنفلد برای طبع خود از وفیات فراهم آورده نیز فهرستی است تحت عنوان «عیون کتاب الوفیات» که البته در آن تنها به آن کتابها و مصادری که ابن‌خلّکان صریحاً در متن اسم برده، (برحسب شمارهٔ جزوات و صفحات) اشاره شده است. بقیهٔ فهارس این طبع عبارتند از: فهرست الفبایی اسماء الرجال و النساء و الاماکن (که طی آن به شمارهٔ زندگینامه‌ها ارجاع داده شده است)؛ فهرست «اسماء الکتب التی ذکرها مصنّف کتاب وفیات الاعیان» (که در آن نیز به شمارهٔ زندگینامه‌ها ارجاع داده شده است)؛ و فهرست یا ضمیمه‌ای دربارهٔ استدراکات و نسخه بدلها و اضافات نسخ مختلف (که هر فقرهٔ آن به شمارهٔ جزء، صفحه و سطر اشاره دارد). تصحیح ووستنفلد عمدةً بر پنج نسخهٔ خطی مبتنی بوده که نسخهٔ اساس از آن میان همانا اقدم نسخ، یعنی نسخهٔ گوتا، کتابت شده در سال ۶۹۳ هجری قمری، یعنی تنها ۱۲ سال بعد از مرگ ابن‌خلّکان، بوده که البته شامل همهٔ کتاب نمی‌شده و تا آخر زندگینامهٔ ابومحمد عبدالملك بن هشام را دربر می‌گرفته است. از این نسخ پیداست که هرچه تاریخ کتابت وفیات متأخرتر یا جدیدتر بوده تعداد زندگینامه‌های مندرج در آن و نیز حتی طول زندگینامه‌ها در آن بیشتر بوده است. همچنانکه دکتر احسان عباس گفته است (۱۶/۱)، طبع ووستنفلد، خصوصاً از آن جهت که بعدها در طول تصحیح کتاب مخطوطات دیگری نیز یافته بوده، حاوی مواد همهٔ این مخطوطات است و هیچ یك از مخطوطات مورد مراجعهٔ او منفرداً شامل این تعداد زندگینامه نبوده‌اند. دکتر احسان عباس، در طبع مصحّح خود از وفیات، اساس را بر توسیع و تکمیل طبع ووستنفلد با دو نسخهٔ خطی دیگر قرار داده:۱) نسخهٔ موزهٔ بریتانیا که گویا مسوّدهٔ اولیهٔ ابن خلّکان بوده و حاوی زندگینامه‌های اول کتاب تا حرف میم است؛ زندگینامه‌ها در این نسخه بسیار مختصرند و برخی از زندگینامه‌هایی که در نسخ دیگر وارد شده است در آن وجود ندارد و۲) نسخهٔ دیگر موزهٔ بریتانیا که تاریخ ختم کتابت آن ۱۵ رمضان ۹۹۱ است و حاوی جزء چهارم کتاب وفیات است؛ بر روی ورق اول این نسخه نوشته شده: «این جزء حاوی تکمله‌ای است که بر حرف «یا» الحاق شده بوده...» و در آخر آن آمده است که «تم الجزء الرابع من وفیات و به یتمّ الکتاب». ووستنفلد که در سال ۱۸۳۷ تحقیقی نیز در بارهٔ وفیات و ابن خلّکان منتشر کرده بوده،[۹۲] علاوه بر مقدمه‌های توضیحی مختصری که به زبان لاتینی در ابتدای هر جزء از اجزاء ۱۲گانهٔ طبع خود از وفیات آورده، در آخر جلد دوم و انتهای اجزای دوازده‌گانه، با استفاده از نوشته‌های برزالی و دیگران، مقدمه‌ای کوتاه به عربی در بارهٔ ابن خلّکان نوشته است. ووستنفلد تصحیح وفیات را در روز دوشنبه ۱۲ ذی‌الحجهٔ ۱۲۶۵ هجری قمری به پایان برده و قابل توجه است که خود ابن خلّکان نیز از کار تدوین وفیات درروز دوشنبه (۲۰ جمادی‌الاخر ۶۷۲ هجری قمری) فراغت یافته بوده است. همچنانکه گفتیم، اساس ترجمهٔ انگلیسی دسلان از وفیات (و نیز ترجمهٔ فرانسهٔ او از قسمتی از متن مذکور) عمدتاً همین طبع ووستنفلد بوده است.

دخویه (۱۸۳۶ ـ ۱۹۰۹) هلندی نیز تصحیحی از وفیات در سال ۱۸۴۰ در لیدن منتشر کرد.[۹۳] این تصحیح ظاهراً از اولین کارهای مصححانه و محققانهٔ دخویه بوده است. دسلان نیز، که ترجمهٔ انگلیسی خود از وفیات را عمدتاً براساس کار ووستنفلد قرار داده بوده، درنظر داشته طبع مصحح مستقلی از متن عربی این کتاب نیز آماده و منتشر کند.[۹۴] درسال ۱۲۷۵ هجری قمری، یعنی ده سال بعد از انتشار طبع ووستنفلد، طبع دیگری ازوفیات در دو جزء در چاپخانهٔ بولاق مصر منتشر شد: جزء اول این مجموعه را شیخ محمدبن عبدالرحمن معروف به قطةالعدوی، که آقای علی نقی منزوی آن را اشتباهاً العدودی نوشته‌اند،[۹۵] و شش نفر دیگر و جزء دوم را نصرالهورینی تصحیح و تحقیق کرده بودند. در این طبع، ۱۳ زندگینامه‌ای نیز که فقط در نسخهٔ آمستردام یافت می‌شد و پاین ابل در سال ۱۸۴۵ میلادی آنها را به نام دنباله با ترجمهٔ لاتینی چاپ کرده بود هرکدام در جای خود درج شده است: این ۱۳ زندگینامه از آن خیر نساج صوفی، داود طائی، دعلج، ربعی بن خراش، سالم خاسری، سعیدبن اسماعیل، شقیق بلخی، عبدالله عمرالخطاب، ابن قرات علی، ابن جزله یحیی، یعقوب لیث صفار، یعقوب طهمان، و یونس شیبانی‌اند. طبع دو جزئی مزبور در سال ۱۲۹۹ هجری قمری در همان مصر تجدید چاپ شد. در صورت تجدید چاپی اخیر، کتاب الشقائق النعمانیه فی علماءالدولة العثمانیة طاش کوپری زاده (متوفی ۹۶۸) والعقدالمنظوم فی ذکرافاضل الروم علی بن لالی بالی (متوفی ۹۹۲) که خود ذیلی بر الشقائق النعمانیه است، نیز در حاشیهٔ وفیات طبع شد.[۹۶]. کتاب الشقائق النعمانیه، که، علاوه بر ذیل علی بن لالی بالی، ذیلی دیگر به زبان ترکی به همّت عطائی برآن فراهم آمده، حاوی شرح حال ده تن از سلاطین اولیهٔ عثمانی به علاوهٔ اطلاعاتی در بارهٔ ۵۱۱ نفر از علما و مشایخ صوفیه به ترتیب طبقات (در ده طبقه) است[۹۷] و به دورهٔ سلطان سلیمان و با شرح حال او ختم می‌شود. همین طبع (مزیّن و مذیّل به حواشی مزبور) را در سال ۱۳۱۰ هجری قمری نیز مطبعهٔ میمنیهٔ مصر مجدداً و مستقلاً چاپ کرد. ظاهراً این تجدید چاپ مستقل به طبع احمدالبابی الحلبی مشهور بوده است. در همان سال ۱۲۹۹ هجری قمری که طبع دو جزئی بولاق تجدید چاپ می‌شد، طبع دیگری از وفیات به تصحیح شیخ محمد نجّار در سه جزء در مطبعهٔ وطن مصر چاپ شد که زندگینامهٔ خود ابن خلّکان در انتهای آن افزوده شده و افزوده‌های پاین ابل نیز در مواضع الفبایی خود درج گردیده است. چاپخانهٔ دارالمامون نیز شش بخش از ۲۵ بخش آن را به تصحیح احمد یوسف نجاتی (تا حرف «ظ») چاپ کرده و کار را ناتمام گذاشته است. یکی دیگر از تصحیحهای خوب وفیات همان است که در سال ۱۳۶۷ هـ.ق./۱۹۴۸م. به اهتمام محمد محیی‌الدین عبدالحمید، در ۶ جلد (در سه مجلّد)، در چاپخانه سعادة چاپ و به همّت کتابخانهٔ نهضت مصر منتشر شد. این چاپ حاوی ۸۲۶ زندگینامه، یعنی ۷ زندگینامه کمتر از وفیاتی است که در سال ۱۲۸۴ هجری قمری به تصحیح محمدباقربن عبدالحسین خان صدرالاصفهانی در دو بخش چاپ سنگی شد. این طبع اخیر، که بانی آن مرحوم معتمدالدوله فرهاد میرزا، و ظاهراً اولین طبع ایرانی ازوفیات بوده، حاوی ۱۳ زندگینامهٔ افزودهٔ پاین ابل به علاوهٔ ۷ زندگینامهٔ دیگر (از آن جعفربن فضل برمکی، خالد خداش، خلف بن هشام، راجح بن اسماعیل، زیدشهید بن علی، ابن مالك محمد، و ابن عربی محمد) است که خود مصحح در نسخه‌های مختلف یافته بوده و در حاشیه در مواضع الفبایی خود آورده است.

احتمالاً می‌توان گفت بهترین طبع و تصحیح وفیات الاعیان ابن خلّکان همان است که از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲ در مصر به اهتمام دکتر احسان عباس در ۸ جلد (حاوی ۸۵۵ زندگینامه در ۷ جلد و یك جلد فهارس متعدّد و تفصیلی) انتشار یافته است. احسان عباس همهٔ زندگینامه‌هایی را که حاوی اطلاع جدّی نبوده‌اند، به صورت جنبی آورده است. طبع احسان عباس از وفیات به لحاظ اشتمال بر زیادتی‌ها و موارد اختلاف همهٔ چاپها و مخطوطات مختلف این کتاب (با ذکر دقیق تفاوتهای نسخه بدلها و مخطوطات) عملاً جامع همهٔ صورتهای چاپی بعلاوهٔ موارد نو یافته است و، گذشته از فهارس زندگینامه‌های اصلی و جنبی علی حده هر مجلّد، یك مجلّد به فهارس کلّی اختصاص داده شده که مشتمل است بر: زندگینامه‌ها، اعلام، جماعات و قبایل و امم و طوایف، اماکن، قوافی، دوبیتیها و موالیا، مصادر مؤلف، کتابهای مذکور در متن، الفاظی که مؤلف (نحوهٔ املای آنها را) ضبط کرده است، الفاظی که مؤلف در متن شرح داده، و امثال. همین تصحیح درسال ۱۹۶۴ شمسی توسط منشورات شریف رضی در قم به صورت افست تجدید چاپ شده است.

در بارهٔ ابن خلّکان و وفیات الاعیان علاوه بر مقدمهٔ مستوفای احسان عباس برطبع مزبور (۱/۷ ـ ۸۸)، و نوشته‌های لوکاس (لندن، ۱۹۱۷)، ووستنفلد (گوتینگن، ۱۸۳۷)، و کورتون (لندن، ۱۸۴۱) که پیشتر ذکر شد، چهار

نوشتهٔ زیر نیز قابل توجه‌اند: یکی نوشتهٔ وایرس[۹۸] هلندی، جانشین هاماکر[۹۹] در کرسی زبانهای سامی دانشگاه لیدن (۱۸۳۱)؛[۱۰۰] دیگری نوشتهٔ تایدمان[۱۰۱] که در سال ۱۸۰۹ به همّت Lugundi Batavorum منتشر شده است؛[۱۰۲] سومی همان مقاله‌ای که در مجموعهٔ تراث الانسانیه[۱۰۳] آمده است؛ و چهارمی مقالهٔ ابن خلّکان در جلد سوم دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی. (*)

---

۱. James Boswell (۱۷۴۰ـ۱۷۹۵)، حقوق‌دان اسکاتلندی که در ماه مه ۱۷۶۳ با ساموئل جانسون (Samuel Johnson، ۱۷۰۹ـ۱۷۸۴)، فرهنگ نویس و منتقد ادبی مشهور انگلیسی، آشنا شد و کتابی که بعدها دربارهٔ زندگی او نوشت و در سال ۱۷۹۱ تحت عنوان Life of Samuel Johnson منتشر کرد امروزه یکی از شاهکارهای زندگینامه نویسی به حساب می‌آید.

۲. پرفسور تریتون، استاد ممتاز زبان عربی در مدرسهٔ مطالعات شرقی و افریقایی لندن، در مقاله‌ای که در the Penguin Companion to Literature, vol.4, London, Penguin, 1969, p.259 دربارهٔ ابن خلّکان نوشته، به کتابی که لوکاس تحت عنوان باسول بغداد نوشته بود، ارجاع داده است؛ کتابشناسی کتاب لوکاس چنین است: Lucas, E. V., A Boswell of Baghdad, London, 1917.

3. Grunebaum, Gustav E. von, Medieval Islam - A Study in Cultural Orientation, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1953, P.273.

4. Rosenthal, Franz. «Literature», in The Legacy of Islam, 2nd ed., ed. by J. Schacht and C.E. Bosworth, Oxford, Oxford U.P., 1974, p.327;

با این حال، او معتقد است که زندگی نامه نویسی آنگاه که به شخصیتهای سیاسی توجه می‌یافته، «به لحاظ تأثیرپذیری از مدیحه سراییهای دربارهای ایرانی» بیشتر به شوائب ادبی و تکلفات و تصنعات ادیبانه می‌گراییده است.

5. Ibid. pp.279-280.

6. Ibid., pp.276-277.

7. F.E., Peters, Allah's Commonwealth, New York, Simon and Schuster, 1973, p.261.

۸. فهرست تفصیلی کتب طبقات را در کشف الظنون حاجی خلیفه و یا معجم المطبوعات سرکیس می‌توان یافت.

9. Grunebaum, op.cit., p.278.

10. Peters, op.cit., p.262.

11. Gibb, Hamilton A.R., Studies on the Civilization of Islam, ed. by Stanford J. Shaw and William R. Polk, Boston, Beacon Press, 1962, pp.126, 129.

12. Ibid.

13. Ibid. pp.126, 128.

14. Rosenthal, op.cit., pp.327-328.

15. Gibb, op.cit., p.130.

16. Dunlop, D.M., Arab Civilization to A.D. 1500. London, Longman, 1971, p.119.

17. Grunebaum, G. E. von, Classical Islam - A History 600-1258, London, George Allen & Unwin, 1970. p. 199.

18. Peters, op. cit., p. 262.

19. Penguin Companion..., op. cit., p. 256.

20. Nicholson, R. A., A Literary History of the Arabs, London. Cambridge U. P., 1985 (first published 1907), p. 451.

۲۱. درخور توجه است که بروکلمان از ابن خلّکان دیگری (مشخصاً علی بن یحیی بن یونس بن خلّکان) نام می‌برد که کتابی تحت عنوان الیواقیت المعتنة فی تحقیق علم البریه برای خلیفه واثق، (۲۲۷ـ۲۳۲هـ.ق) نوشته بوده است. (ر.ک. تاریخ الادب العربی، ۱۰۶/۳).

۲۲. بخش راجع به ابن خلّکان در مقالهٔ حاضر، که به لحاظ گستردگی، خود به مقالهٔ مستقلی سر می‌زد، از این مقاله حذف گردید تا در مجال دیگری عرضه شود؛ لذا، بی‌مناسبت نیست که در اینجا به برخی از منابع شرح حال ابن خلّکان اشاره شود: فوات الوفیات، ۱۱۰/۱؛ المنهل الصافی ابن تغری بردی، ج ۱: قضات دمشق، ۷۶؛ طبقات الشافعیه سبکی، ۱۴/۵؛ النجوم الزاهره، ۳۵۳/۷؛ حسن المحاظره، ۲۸۶/۱؛ شذرات الذهب، ۳۷۱/۵؛ الخطط الجدیده، ۱۷/۱۰؛ مفتاح السعادة، ۲۰۹/۱؛ روضات الجنات، ۳۲۰/۱ـ۳۲۵؛ و الوافی بالوفیات (طبع احسان عباس، ۱۹۶۹) ۳۰۸/۷. برای فهرست تفصیلی‌تر منابع شرح حال ابن خلّکان علاوه بر دایرة‌المعارف اسلام طبع اول و دوم (ذیل مدخل ابن خلّکان)، و اعلام زرکلی و معجم المطبوعات سرکیس، نگاه کنید به مقدمهٔ دکتر احسان عباس بر وفیات، ۵/۷ـ۷، و نیز مفتاح السعادهٔ طاش کوبری‌زاده ۲۳۶/۱. ذیل مقالهٔ «ابن خلّکان» در جلد ۳ دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی نیز کتابشناسی قابل توجهی آمده است. ضمناً در مطاوی زندگینامه‌های اُمّ‌المؤیّد زینب جرجانیه نیشابوریه، عبدالاول سنجری، احمد بن کمال، عیسی بن سنجر، و احمد بن قحطان اربلی، در خود وفیات‌الاعیان نیز گوشه‌هایی از زندگی و احوال خود ابن خلّکان ذکر شده است.

۲۳. الکتبی، ابن شاکر، فوات‌الوفیات تحقیق الدکتور احسان عباس، بیروت، دارالثقافة [۱۹۷۳؟] ۱۱۳/۱؛ صفدی، الوافی، ۳۱۳/۷.

۲۴. نگاه کنید به قول مُصرّح خود ابن خلّکان در خلال زندگینامهٔ زینب بنت الشعری اُم‌المؤیّد، در وفیات، ۳۴۴/۵.

۲۵. فوات‌الوفیات، ۱۱۰/۱ـ۱۱۱.

۲۶. الوافی بالوفیات، ج ۳۰۸/۷.

۲۷. المنهل، ج۱.

۲۸. مفتاح السعادة، ۲۳۶/۱.

۲۹. البدایة والنهایة، ۱۳۳/۱۱

۳۰ـ الترجمة العبقریه والصولة الحیدریه للتحفه الاثنی عشریة، که محقق فاضلی همچون دکتر احسان عباس آن را تألیف شیخ الحافظ غلام محمدبن الشیخ محیی الدین بن الشیخ عمر مشهور به اسلمی دانسته، در حالی که اصل این کتاب در اواخر قرن ۱۲ هجری در شبه قارهٔ هند به قلم شاه عبدالعزیز غلام حکیم دهلوی به فارسی نوشته شده، و بعداً اسلمی آن را در سال ۱۲۲۷ به عربی ترجمه کرده است؛ «ادارة البحوث الاسلامیه والدعوة والافتاء بالجامعة السلفیة بنارس» در سال ۱۴۰۳ مختصر شدهٔ این ترجمهٔ عربی را چاپ و منتشر کرده است.

۳۱ـ اعیان الشیعه، ۵۱۳/۲ ـ ۵۶۴.

۳۲ـ شاید این توضیح زاید نباشد که کتابهای دیگری نیز نام «وفیات الاعیان» داشته‌اند و یا این عبارت بخشی از نامشان بوده است؛ از جمله کتابهای وفیات الاعیان من مذهب ابی حنیفة النعمان از قاضی نجم‌الدین ابراهیم‌بن علی طرسوسی، متوفی ۷۵۸ هـ.ق. (کشف الظنون، ج ۲ / ستون ۲۰۱۹)، یا وفیات‌الاعیان ابن‌الزملکانی محمدبن علی‌بن عبدالواحد (ایضاح المکنون، ج ۲ / ستون ۷۱۳) و نیز وفیات‌الاعیان ابن قنفذ احمدبن حسن قسطمینی (همانجا) قابل ذکرند.

33. John Alfred Haywood.

34. Penguin Companion... op.cit., p.256.

۳۵. سوازه، ژان. مدخل تاریخ شرق اسلامی، ترجمهٔ نوش آفرین انصاری (محقق)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶، ص ۴۳.

36. Peters, op.cit., p.262.

37. Medieval Islam, op.cit., p.278.

38. Classical Islam, op.cit., p.199.

39. Dunlop, op.cit., p.120.

40. Gibb, op.cit., p.130

41. Nicholson, op.cit., p.451

42. Ibid, p.452, n.2.

43. Pococke

44. Schultens

45. Rieske

46. De Sacy

47. Ibn Khallikans Biographical Dictionary. Translated from the Arabic by Mac Guckin De Slane, New York / London, Johnson Reprint Corporation, 1842, p.V.

۴۸. معلوم نیست که چرا دکتر سیدحسین نصر وفیات الاعیان را از آن جهت تالی عیون الانباء ابن ابی اصیبعه و تاریخ الحکمای قفطی دانسته که «در بارهٔ تاریخ طب اسلامی نوشته شده بوده» است نگاه کنید به:

Nasr, Seyyed Hossein. Islamic Science - An Illustrated Study. [London], World of Islam Festival Publishing Co. Ltd., 1976, P.172.

۴۹. در حالی که ابن خلکان در مقدمهٔ کوتاه خود بر این امر تصریح کرده است (ولم اذکر فی هذا المختصر احدا من الصحابه رضوان‌الله علیهم، ولا من التابعین... و کذلک الخلفاء) این عبارت در ترجمهٔ فارسی تاریخ ادبیات عرب حناالفاخوری (ص ۶۳۲) به این ترتیب ترجمه شده است: «... و فیات الاعیان حاوی شرح حال علما و ادبا و ملوك و امرا و مشاهیر، علاوه بر صحابه و تابعین و خلفاء است.

۵۰. نظم الفبایی مزبور که فقط در مورد اسامی اول (کوچك) افراد رعایت شده در ذیل حرف «ع» گاهی مختل و مضطرب گردیده، و مثلاً «عبدالملك» قبل از «عبدالسلام» و «عبدالجبار» بعد از «عبدالکریم» آمده بوده است.

51. Peters, op.cit., p.262.

52. Nicholson, op.cit., p.452.

53. Classical Islam, op.cit., p.199.

54. Encyclopaedia of Islam, 2nd ed. Vol. III, «Ibn Khallikan» by J. W. Fuck, pp.832-833.

55. Ibn Khallikan's Biographical Dictionary, op.cit., p.IV.

۵۶. همان کتاب، ص V-IV.

۵۷. همان کتاب، ص VI-V.

۵۸. نسخهٔ دستنویسی از وفیات در موزهٔ بریتانیا محفوظ است که پر از اطلاعات و حواشی، به خط خود مؤلف است (نگاه کنید به: EI².opi.cit.

۵۹. مقدمهٔ احسان عباس دربارهٔ وفیات، ۶۶/۷؛ احسان عباس برای بحث در این مورد از مقاله‌ای که ویلیام کورتون (۱۸۶۴ـ۱۸۰۸، W.Cureton) در سال ۱۸۴۱ در این باره در مجلهٔ انجمن سلطنتی آسیایی (Journal of Royal Asiatic Society) نوشته بوده، سود برده است.

۶۰. علی‌رغم تصریح خود ابن خلکان در خاتمهٔ وفیات (... من جمادی الاخرة...، ج ۷ / ص ۲۵۸)، احسان عباس اشتباهاً ۲۲ «جمادی الاولی» گفته است (۶۶/۷).

۶۱. مقدمهٔ احسان عباس، وفیات، ۶۶/۷.

62. EI², op. cit..

63. Ibn Khallikan's Biographical Dictionary, op.cit., p.XIII.

۶۴. احتمالاً دسلان در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ انگلیسی وفیات ابن زرکشی، یعنی محمدبن بهادر ابن عبدالله، بدرالدین زرکشی را با زرکشی دیگر، یعنی محمدبن ابراهیم بن لؤلؤ (متوفی ۹۳۲ / ۱۵۲۶) اشتباه گرفته بوده، زیرا تاریخ وفات او را ۱۵۸۶/۹۹۴ نوشته است: (همانجا).

65. Peters, op.cit. p.262.

66. De Slane, op.cit. p.XIII

67. M.de Hammer

68. M. Gayangos

69. De Slane, op.cit., p.XIV

70. Johannsen, Historia Yemanae

۷۱. نگاه کنید به: منزوی، علینقی (گردآورنده) فهرست کتابخانه اهدایی آقای سیدمحمد مشکوة به کتابخانه دانشگاه، تهران، چاپخانه دانشگاه، ۱۳۳۲، ج۲، ص۶۷۶ـ۶۸۱.

72. EI², op.cit

۷۳. سرکیس، معجم المطبوعات العربیه، ج۱، ستون ۹۹.

74. Oriental Translation Committee

75. Ibn Khallikan's Biographical Dictionary. op.cit. p.XXXVIII.

76. Nicholson, op.cit., p.452.

77. Johnson Reprint Corp.

۷۸. نصر، سیدحسین، منابع تاریخ علوم اسلامی، ج ۲، ص VC/c.

79. J. Pi(j)nappel.

۸۰. سرکیس، معجم المطبوعات، ج ۱، ستون ۹۹؛ و نیز نصر، پیشین.

۸۱. الحوتی، احمد محمد، «وفیات الاعیان لابن خلّکان» در تراث الانسانیه، ج ۳، الجزء الاول، [قاهره]، دارالمصریه للتألیف و الترجمه، [بی‌تا]، ص ۶۸۵.

۸۲. الحوتی، همانجا.

۸۳. لغتنامه دهخدا، ذیل مدخل ابن خلّکان.

۸۴. الحوتی، پیشین.

۸۵. دانش‌پژوه، محمد(تقی). فهرست میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۸، ص ۲۵۹.

۸۶. کشف الظنون، ج ۲، ستون ۲۰۱۸ـ۲۰۱۹.

۸۷. لغتنامهٔ دهخدا، ذیل مدخل «کبیره» (منقول از مجالس النفائس، ص ۲۹۶).

۸۸. قاموس الاعلام ترکی، ۶ ج، محرری: ش. سامی؛ صاحب و طابعی: مهران، استانبول، مهران مطبعه سی ۱۳۱۴ق، ج ۵، ص ۳۵۴۰.

۸۹. سرکیس، پیشین.

۹۰. سیدحسین نصر سالهای انتشار طبع ووستنفلد را ۱۸۳۵ـ۱۸۶۵ و سوازه ۱۸۳۵ـ۱۸۴۳ نوشته؛ نگاه کنید به: نصر، سیدحسین، پیشین، ص VCLc، شمارهٔ 3961؛ و سوازه، پیشین، ص ۴۳.

۹۱. العقیقی، المستشرقون، ج ۲، ص ۷۱۳ـ۷۱۴.

۹۲. نصر، سید حسین، منابع تاریخ علوم اسلامی، ج۲، ص VCLc، شمارهٔ ۳۹۶۵.

۹۳. العقیقی، پیشین ج۲، ص ۶۶۴.

94. Ibn Khallikan's..., op.cit., p. XXXVIII.

۹۵. منزوی، فهرست کتابخانه...، پیشین، ص ۶۸۰.

۹۶. سرکیس، معجم، پیشین، ج۱، ستون ۴/۹۹.

۹۷. این عده در منبع ذیل ۵۲۲ نفر ذکر شده است: سوازه، ژان، پیشین، ص ۳۵۲.

98. H. E. Weijers.

99. Hamaker.

۱۰۰. العقیقی، پیشین، ج۲، ص ۶۵۷.

101. B. F. Tydemann.

۱۰۲. نصر، سید حسین، پیشین، ج۲، ص VCLC، شماره 3964.

۱۰۳. الحوتی، پیشین، ص ۶۷۵ ـ ۶۸۷.

(*) به نقل از «تحقیقات اسلامی» شماره ۱ و ۲.

بوی شیر

● صادق کرمیار

۱

کوهستگی رنگ و بوی سرما و زمستان داشت و باد سحر که سینه به صخره‌ها می‌سایید و از شکاف تیز کوهستگی به بالا خیز برمی‌داشت، به سروروی ماهرخ می‌خورد. او در خود گلوله می‌شد و روبه باد می‌کرد تا بچه در پناه باشد، گلنازش در امان باشد و سوز باد، مبادا اورا آزار دهد. مبادا بیدار شود. گلناز در خواب بود و ماهرخ گرمای نفسش را در میانه کمر حس می‌کرد.

نور شیری رنگ آفتاب، ستاره‌ها را روفته بود و اگر ماهرخ سینه کوه را دور می‌زد تا از پشت کوهستگی خودش را به تپه تیز و مخروطی برساند، آن وقت خورشید درست توی صورتش بود و تا آن سوی رود باید سربه زیر پیش می‌رفت تا بتواند در سایه سرد تپه، خود را بالا بکشد.

باز باد زوزه کشید و از پشت به گلنازش هجوم آورد. ماهرخ برگشت و ایستاد تا حمله باد خاموش شود. سقف‌های توسری خورده و خانه‌های بدقوارهٔ دنبلید دیگر پیدا نبود. قلمستان بود. تنها قلمستان باغ بالای کدخدا در دیدرس بود و درختهای تبریزی که با برگهای زردشده و نیمه عریان، چون قلم موی تنبل نقاشی بر سینه ابرآلود آسمان تن می‌ساییدند. برگشت. کمی بالاتر تخته سنگی بود، صخره‌ای که او از پایین، از میان ده، آن را پشته‌ای کبود می‌دید، چون کوهان شتری خفته و خاموش. با همه خستگی، می‌خواست هر طور شده، خود را به صخره کبود برساند. از آنجا می‌توانست ده را به تمامی ببیند. می‌خواست که ببیند، شاید برای آخرین بار.

درست در میانهٔ کبودی صخره ایستاد، روبه خانه. چشم درپی خانه داشت. جیر محله را با نگاهی که حسرت با خود داشت، می‌جورید.

پشته‌های شیشه ای حمام را یافت که در روشنای آفتاب سرد صبح برق می‌زدند. پایین‌تر پرتگاه کنار چشمهٔ «دیلمان» از آن راه دور، چه ناچیز و حقیر می‌نمایاند! خانه همان نزدیکی‌ها بود. بام‌ها به همدیگر پیوسته بودند و انگار همگی یك خانه بودند، اما نبودند. هر کدام دری داشت و دیوارهایی که مردمان را از یکدیگر جدا می‌کرد.

«ننه حالا تو این سوز، تو این سرما، چه طور بره را تا قبرستان ببرد. الان باید رفته باشد. آقاجان. آقاجان حتما پی من می‌گردد. رسوایی. پس وره کولی چه می‌شود؟ آن مرتیکه بی غیرت هم لابد تا حالا فهمیده. الهی زمین گرم بخورد و دستش همیشه پیش ناکسان دراز باشد. الهی جگرش بسوزد که گلناز مرا این جوری سوزانده...»

به یاد کف پای سوخته گلناز که افتاد، زانو خماند و گره چادر کمرش را باز کرد. گلناز را آرام بر زمین گذاشت، روی سنگ، صخرهٔ کبود. سربند را ازسرش به در کرد و زیر سر بچه گذاشت و چادر را کشید زیرش و خودش هم گوشه‌ای، روی چادر چندك زد. دلشوره داشت جگرش را بالا می‌کشید، روده‌هاش را چنگ می‌زد و اورا از درون خالی می‌کرد. هراس بی‌بی‌اش را داشت، هراس ننه‌اش را که باید بار این همه سرکوفت را تحمل می‌کرد. دوروز دیگر هم که برف می‌نشست و کوهپایه را سفید می‌کرد، آقاجان باید به شمال می‌رفت پی درس دادن. آن وقت برفهای بام را کی می‌ریخت؟ ننه شبها تا صبح، تنهایی توی آن خانه دق می‌کرد. گوسفندها را کی علف می‌داد و خانه را کی روفت و روب می‌کرد؟ نه، حتماً آقاجان اورا تنها نمی‌گذاشت. اورا با خود به شمال می‌برد. شاید این جور، راحت‌تر باشند. یك نان خور کمتر. دوتا نان خور. «برو کلفتی کن خرج خودت را دربیاور، تا کی می‌خواهی سربار ننه و بابا باشی، زن!» بارها داداش جبار اینرا گفته بود... او گفته بود، ننه که نگفته بود. او که خودش در شهر زندگی به هم زده بود و در دادگستری برووبیایی داشت، سالی به سالی سری به ده می‌زد و حالی از ننه و آقاجان می‌پرسید و زخمی به دل ماهرخ می‌زد و می‌رفت تا سال دیگر.

دیگر باید راه می‌افتاد. هنوز اول راه بود و تا «ولیان» کوهها و تپه‌ها در پیش داشت. آن سال که هنوز دختر بود و با آقاجان از همین راه، از ولیان تا دنبلید آمده بود. یکشب و یك روز در راه بود. همان سال بود که الاغشان از کوه پرت شده بود و او دیده بود که چه طور الاغ پیر روی سنگی لغزیده بود و با بارش، با چهار لاك نان و یك پشته ریواس غلتیده بود و به ته دره که رسیده بود، دیگر جنب نخورده بود. سقط شده بود. حالا هم اگر خیلی به شتاب می‌رفت سپیده فردا به ولیان می‌رسید. اگر می‌رسید! به ولیان می‌رسید که چه شود؟! مگر خواهرش آدم پی‌اش فرستاده بود. حالا انگار خواهرش پشت چشم تنگ کرده بود و رد راه وامانده بود تا اواز راه برسد، با سوگلی‌اش... اما، هرچه بود جای دیگری نداشت. اومانده بود و باغ خواهرش. «اگر اوهم مرا براند، التماسش می‌کنم، همان جا کار می‌کنم، کلفتی‌اش را می‌کنم. کلفتی خواهرم را کنم بهتر است تا دستم به سفره غریبه واشود.»

کودك هنوز به خواب بود. دل نکرد اورا بیدار کند. دستمال ضماد را به نرمی از پاهای گلناز بازکرد تا سوختگی کف پاهایش را وارسی کند. پاهاش پوست انداخته بود، اما همان سیب زمینی کوبیده شده، سوز آنها رامی گرفت و تا چندروزدیگر گوشت می‌انداخت. دستمال را دوباره بست و برات را نفرین کرد. بعد روی پشتهٔ کبود سنگ دراز کشید و چشم به ابرهای بی‌شکل انداخت. پلکهایش سنگینی می‌کرد. از میان فکرها و خیالهای پخته و نایخته، بی آنکه بخواهد، شبی را به یاد آورد که ننه‌اش را روبه قبله خوابانده بودند و او در پسینه درمانده بود و از سوراخ سقف به تکه‌ای از آسمان چشم دوخته بود و انگار از لابه‌لای ستاره‌های ریز و درشت، کسی را می‌جست. چندبار مش صراحی عمه که قرآن به دست بالای سر ننه زانو زده بود، ماهرخ را درپی خاکستر فرستاده بود. خونریزی قطع نمی‌شد. از عصر تا غروب چندین بار خاك زیر ننه را عوض کرده بود. اما بازهم خاك با خون گل شده بود.

آقاجان وامانده از دکتر و درمان به سراغ حیدر رفته بود و گوری سفارش داده بود تا دم دمای سحر ننه را بشویند و در گور نهند. وقتی از همه جا درمانده شده بود، آخرین نصیحت دکتر میراشی را گوش سپرده بود و یك نخود تریاك در حلق ننه گذاشته بود. ماهرخ وقتی شنیده بود که آقاجان درپی حیدر فرستاده، دلمرده و خاموش به پسینه رفته بود و خدا را طلبیده بود. گاه به التماس، گاه به تشر: «خدا، بی‌بی‌ام را ازتو می‌خواهم. نمی‌خواهم وردست زن بابا بزرگ بشوم. تو که یونس را توی شکم ماهی نجات دادی، چطور نمی‌توانی ننه مرا از این درد کوفتی وارهانی! بهشت را برای اولیاء وانبیا بگذار، این ننه پیر را هم برای من. من که می‌دانم سال ننه‌ام که تمام نشده توسری زن بابا را می‌خورم. برای آقاجان که فرقی ندارد، این نشد، یك زن دیگر، پس بگو می‌خواهی همه بلاها را سرمن دربیاوری. قربان قدرتت، قربان عظمتت. خدا...»

مش صراحی عمه اورا صدا زده بود، سراسیمه صدا زده بود و آب خواسته بود. ننه آب خواسته بود.

ـ ماهرخ، ماهرخ، بدو دختر یك کاسه آب بیاور. ببین چشم‌های ننه‌ات واشد. نفس بلندی کشید و چشم‌هاش واشد. آب خواست، بدو دختر، بدو عزیز.

بی‌بی‌اش گفته بود که تا ماهرخ را عروس نکند، نمی‌میرد. حالا ماهرخ به حرفهای ننه ایمان آورده بود. اگر زودتر فهمیده بود، زن آن مردك تریاکی نمی‌شد که آخرش هم چهارتا تکه قره آفتابه و دیس مسی جهیزیه‌اش را بالای تریاك بدهد و بعد هم سرش هوو بیاورد.

ـ امشب عروسی برات است، ماهرخ، خدا ازش نگذرد، چه کرد با تو...

تاریك روشنای صبح بود که مش صراحی دم طویله ماهرخ را دید و این خبر را به اوداد. ماهرخ هیچ نگفت. وره کولی را بغل کرد و به راه افتاد. وره کولی در آغوش او آرام بود. پشم سفید با خالهای ریز سیاه و گرمای نفسش زیر گلوی ماهرخ می‌نشست. ماهرخ آن را به خود می‌فشرد. گاه پنجه می‌انداخت لابه‌لای پشم‌های نرم و سفید وره کولی و گاه سرش را می‌خاراند. وره کولی تندتند نفس می‌کشید. ناله‌ای از ته گلو بیرون می‌داد و پوزه خیسش را به گلوی ماهرخ می‌مالید. اما آرام بود.

از کنار حمام گذشت. هنوز تا چشمه «پیلاچرنا» و قبرستان خیلی راه مانده بود. هر روز که وره کولی را می‌برد تا قاطی گله کند، ساعتی هم کنار پیلاچرنا می‌نشست و آبی به پا وصورت می‌زد تا گله دور می‌شد و پشت اولین شیارتپه گم می‌شد. بعد برمی‌گشت.

خرانکی را دید. از دور بقچه زیر چادرش معلوم بود و

دست صغرا را گرفته بود و پشت سرش خرکش می‌کرد. نزدیک ترکه شد، ماهرخ سلام کرد. زن کدخدا انگار نجاست دیده، روبه دیوار کرد و رد شد.

ماهرخ اعتنا نکرد. از اول هم می‌دانست که سلامش بی‌جواب می‌ماند، اما همیشه سلام می‌کرد. می‌گفت: از حرصم سلام می‌کنم.

پاتند کرد. ازکنار درهای کوتاه و بلند با دیوارهای کاهگلی که بعضی شکم داده بودند و بعضی پس نشسته بودند گذشت. از کنار جوی می‌رفت. دو طرف جوی سنگچین شده بود. پهن بود و تا نزدیک‌های پیلاچرنا چند تا پل چوبی و کنده درخت گردو خانه‌های دوطرف جوی را به هم راه می‌داد. باریکه آبی از کف جوی راه خودش را یافته بود و به طرف چیرمحله پیش می‌رفت.

مشدی قربان روی پله قهوه‌خانه نشسته بود و منتظر بود تا آفتاب بزند و حمدالله در قهوه‌خانه را باز کند. عصای چوب آلبالوش را میان پاهاش گذاشته بود و چشم‌هایش در تاریکی همیشگی خیره مانده بود. گوشهایش اما تیز بود. انگار با گوشهاش می‌دید. ماهرخ سلام کرد.

ـ سلام دخترم، آقای معلم چطوره؟...

ـ خوبه مش قربان

ـ پس کی می‌خواهد پول‌های سوال را جمع کند این آقا معلم؟ همه راضی شدند که!

ـ نمی‌دانم، نمی‌دانم.

مشدی چیزهایی را هم که نمی‌دید، می‌فهمید. می‌دانست که امشب عروسی برات است، اما به روی ماهرخ نیاورده بود. ماهرخ که رد شد و رفت، مشدی فقط پشت سرش آه کشید.

وره کولی گویی در آغوش ماهرخ به خواب رفته بود. در خلسه‌ای آرام بی‌حرکت مانده بود. از گرمای نفس وره کولی ماهرخ احساس مادری می‌کرد. سوز پاییز را فراموش می‌کرد.

سه زن، از دور، از کوچه کنار خانه کدخدا بیرون آمدند. هرکدام دیس بزرگ مسی روی سر داشتند و خرت و پرت‌هایی که روی آن را پوشانده بودند. جهیزیه بود انگار. از پل روی جوی گذشتند و درخانه برات ایستادند و در زدند.

ماهرخ ایستاد و پس رفت و به دیوار تکیه داد. در خانه برات باز شد. سه زن زانو خم کردند و وارد خانه شدند. دخترکی بیرون آمد. بچه‌ای روی کولش به خواب رفته بود و گردنش روی شانه‌های دخترک افتاده بود. ماهرخ پاتند کرد، دوید. به دخترک که رسید، ایستاد. دخترک را نشناخت. حتما از خانواده عروس است گلناز در خواب هفتاد ساله بود. حتماً بی‌شام هم خوابیده «توی این خانه، کی به فکر گلناز است. گردنش خشک شده!»

ـ گردنش را صاف کن، بچه دارد می‌افتد، دختر!

دخترک به حرف ماهرخ اعتنا نکرد. برگشت و داخل خانه شد و در را محکم بست. وره کولی را به خود فشرد و راه افتاد.

نور خورشید در پیلاچرنا برق می‌زد. همهمه بره‌های سفید و سیاه و خاکستری از دور به گوش می‌رسید. دختران شلیته‌پوش بره‌ها را به وره کولی‌بان تحویل می‌دادند و برمی‌گشتند. ماهرخ وره کولی را رها کرد و ایستاد تا قاطی بقیه شد. وره کولی‌بان روی سنگی کنار چشمه نشسته بود و دستمال نان و پنیر میان پاهاش پهن بود. لقمه خشک را گوشه لپش نگه داشت و فریاد زد:

ـ امشب ورمار داریم، یادتان نرود مادرهاشان را بیاورید، امشب ورمار داریم... ماهرخ منتظر نماند. حوصله حرف و نیش‌های دخترها را نداشت. از پشت ده انداخت و رفت و از پای چشمه «دیلمان» برگشت و به خانه رفت.

۲

ـ سلام مش صراحی، کجا این وقت صبح، چاشت می‌خوردی، بعد...

مش صراحی کمر راست کرد و چشم در چشم ماهرخ سعی کرد راست بایستد.

ـ ببین ماهرخ، الآن به ننه‌ات گفتم، مبادا بچه را قبول کنی. آنها می‌خواهند گلناز را از سرشان باز کنند و بدون سرخر باشند. نباید بگذاری آسایش داشته باشند. زندگی را زهرشان کن، حرامشان کن.

توی چشم‌هایش نفرت و غیظ بود. ماهرخ مات مانده بود:

ـ مگر بچه چه شده، مش صراحی؟

ـ هیچی نشده، پیغام داده‌اند بیایید بچه را ببرید، شب عروسی بدیمن است. مبادا قبول کنی مال بد بیخ ریش صاحبش. مگر شاولی چه گلی به سر من زده که گلناز به سر تو بزند. آن پسره لوچ منتظر است سرم رازمین بگذارم تا آن یك تکه زمین دم قبرستان را بفروشد و خبر مرگش به شهر برود شیرم را حلالش نمی‌کنم. روز خوش نبیند به این آفتاب صبح، الهی زمین گرم بخورد. وبال گردن است. بچه وبال گردن است. می‌خواهی چه کنی دختر؟...

ماهرخ هیچ نگفت. دوید بالا و داخل خانه شد.

ـ ننه، ننه!

به دنبال ننه همه خانه را گشت. ننه دم تنور نشسته بود و خمیر را ورز می‌داد.

ـ چته دختر هوار می‌کنی. خانه را روی سرت گذاشتی، برو یك بغل خوره بچین بیاور، عصری مش صراحی می‌آید، می‌خواهیم نان بپزیم. زود برگرد تنور را آتش کن.

ـ مش صراحی می‌گوید، پیغام داده‌اند که بچه را ببرید، خوب چرا نمی‌آوریم، ها؟

ـ زود باش دختر، الآن آقات برمی‌گردد، چاشتش حاضر نباشد هوار می‌زند و دیوانگی‌اش گل می‌کند، داس و خجره هم همان جاتوی پسینه است.

ـ اگر شما نمی‌روید، من خودم می‌آورمش، امروز دیدمش روی کول یك دختر...

ـ تو غلط می‌کنی، گیس بریده... کره خریکی دیگر را هم باید بزرگ کنم؟ اگر نحس است گردن خودشان را بگیرد، چرا سرما را بخورد. بچه گفته‌اند، بلای جان که نگفته‌اند...

ماهرخ خاموش ماند. حتما ننه می‌خواست بگوید، خودت هم زیادی هستی: «همه‌اش زیر سر مش صراحی است، آن قدر زیر گوش ننه وز وز کرده که حالا...»

راه افتاد. خاموش و خفه. بغض راه نفس را بسته بود. ننه گیس‌های خاکستری‌اش را ریز بافت از دو سوی شانه‌اش آویزان کرده بود و همه حرص و بغض خودش را سر خمیر خالی می‌کرد. سربلند نمی‌کرد:

ـ چرا پس واماندی؟ دیالله دختر، هوایی شدی باز هم؟

به درخانه که رسید، مش صراحی را میان دولت در دید که دست به دیوار گرفت و از پله‌ها پایین آمد.

ماهرخ داس را از پسینه برداشت که بیرون بزند. ننه صدایش زد:

ـ تا نرفتی آن قره آفتابه را هم بردار از دیلمان یك راه آب بیار!

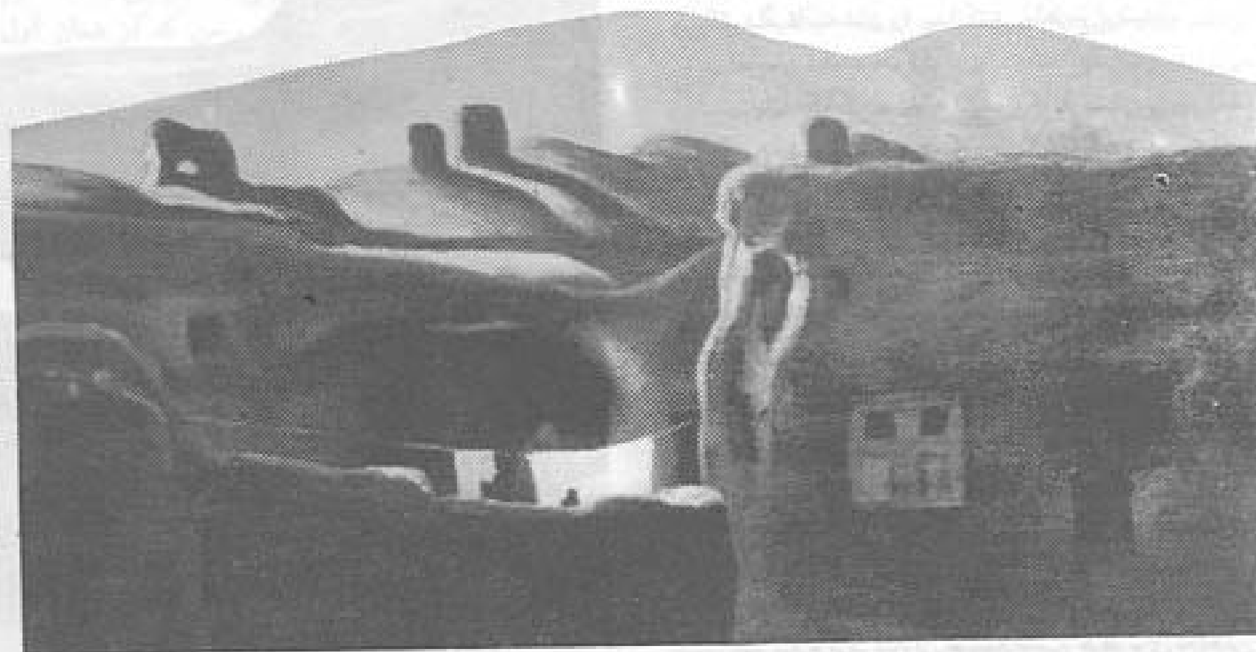
آفتاب بالازده بود، اما هوا هنوز سوز داشت. ماهرخ با قره آفتابه به سرازیری دیلمان که رسید فریاد و ناله مش صراحی را از دور شنید. انگار التماس می‌کرد. پاتند کرد. لب پرتگاه دیلمان مش صراحی را دید که به شاولی التماس می‌کرد. پنجه‌های خشك و تکیده‌اش لباس فرزند را رها نمی‌کرد. شاولی هراس خورده اطراف را می‌پائید و تلاش می‌کرد مش صراحی را از خود جدا کند و هل بدهد ته دره و خلاص... اما کنه بود انگار، چسبیده بود به پاچه شلوارش. انگار زورش بیشتر شده بود. گفته بود که این پسره لوچ از همان اول ناخلف بوده «وقتی دنیا آمد ماه گرفته بود و هنوز از جا بلند نشده بود که پدرش را سرزمین مار زد و سیاهش کرد.

همان وقت هم از چشمهایش می‌ترسیدم. آن سید لال، خدا بیامرزدش، چند بار برایش دعا نوشت و دوا به خوردش داد، اما افاقه نکرد. هر روز بدتر می‌شد. کاش این یکی را هم خدا می‌گرفت و خلاصمان می‌کرد. دوازده تا بچه‌مان مردند، فدای سر دوازده امام، سیزدهمیش انگار نحس بود. نسناس اهل کار و کاسبی هم که نبود، از همان بچگی خون را که می‌دید کیفور می‌شد. هرچه گربه می‌گرفت با خجره سرش را می‌کند و می‌ایستاد و جان کندنش را تماشا می‌کرد. کیف می‌کرد. نمی‌دانم چه جانوری است. تخم خناس است. خدا از روی زمین ورش دارد. تازگی هم پیله کرده که زمین سر قبرستان را بفروشد و خرج راهش کند. هر چه می‌گویم، ننه شهر حلوا خیر نمی‌کنند، همین زمین پدری‌ات را آباد کن. من که علیلم و چشمم به دست تو است، الهی دستهات بشکند، همچین زد توی سرم که منگ شدم، چند روز بالا می‌آوردم. گفته اگر سهم من را ندهی، دقمرگت می‌کنم و همه‌اش را می‌فروشم. مگر صراحی بمیرد تا تو دستت به آن یك تکه خاك گندیده برسد، بدبخت!» و حالا چیزی نمانده بود که شاولی دستش را به آن تکه خاك گندیده برساند، اما مش صراحی با تمام توان مقاومت می‌کرد. ماهرخ مات و گیج مانده بود. صدا در گلوش خفه شده بود. قره آفتابه را انداخت و دوید. شاولی ماهرخ را که دید، مادر را رها کرد. رنگ عوض کرد. زیر بغل مادر را گرفت:

ـ چه کار می‌کنی بی بی، بلند شو، یك وقت پرت می‌شوی پائین، بیچاره‌ام می‌کنی، بی‌بی. تو این دارِدنیا یك بی‌بی بیشتر نداریم. بلند شو، پاشو برویم خانه. بی‌بی سست و کرخت خودش را روی پای شاولی رها کرد. ماهرخ پیش‌تر آمد:

ـ چی شده شاولی چرا همچین می‌کنی؟ مش صراحی، مش صراحی!

ـ چیزی نمانده بود ننه‌ام برود ته دره، خدا رحم کرد که زود رسیدم.



مش صراحی نای نفس کشیدن نداشت. سفید شده بود، خون به صورت نداشت. روی خاکسترهای لب پرتگاه ولو شد. شاولی خواست او را بلند کند و با خود ببرد اما بی‌بی انگار از چنگال شغال فرار می‌کند، پنجه به شلیتهٔ ماهرخ انداخته بود و رهاش نمی‌کرد.

ـ نگذار من را ببرد دختر، می‌خواهد سر به نیستم کند....

ـ این حرفها چیه بی‌بی، خرفت شدی، مزخرف می‌گویی، بلند شو بریم خانه کمی دراز بکش حالت جا بیاید. بلند شو!

ماهرخ هنوز گیج بود، نمی‌فهمید. نمی‌خواست بفهمد. زیر بغل مش صراحی را گرفت:

ـ تو برو شاولی، من می‌آورمش، خودم می‌آورمش.

شاولی رفت. چند بار به پشت سر نگاه انداخت، غیظ داشت هنوز. ماهرخ ترسید ردش را نگاه کند. مش صراحی را بلند کرد. لرزش گرفته بود. دوباره زمین خورد. همان جا نشست و سر مش صراحی را به سینه چسباند و نگاهش در انتهای دره گم شد.

۳

ماهرخ قره آفتابه را به لتهٔ در تکیه داد و داخل شد. آقا جان کاسه شیر را سر کشید و الهی شکری گفت و با پشت دست گربه طلایی را رد کرد و پس نشست. انگار تازه گوش‌هاش باز شده بود و دل و دماغ پیدا کرده بود. مش صراحی گوشهٔ اتاق مچاله شده بود. ننه چارگوشهٔ قرآن را توی کاسهٔ آب فرو می‌کرد و حمد و قل هوالله می‌خواند.

ـ سلام آقا جان!

آقا جان زیر لب علیك گفت و بند جوراب پشمی اش را که از آخرهای تابستان تا وسط‌های بهار به پا داشت، دور مچ پیچید:

ـ مش صراحی چی می گوید، دختر؟ راست می گوید؟

ماهرخ وامانده بود. راست می‌گوید؟ شاید او هم خیالاتی شده بود. مش صراحی غیظش گرفت. ننه کاسه آب را داد به دستش. هورتی کشید و انگار جان تازه‌ای گرفته باشد گفت:

ـ راست می گویم؟ دروغم چیه داداش... فکر کردی چی؟... بچه واسه‌ات چه کار می‌کند، تاج روی سرت می‌گذارت، برات تخم دو زرده می‌کند؟... دلم خوش بود خدا به‌ام پسر داده که سر پیری عصای دستم باشد، نمی‌دانستم قاتل جانم می‌شود... شیرم را حلالش نمی‌کنم.

ـ نگو این حرف را مشدی! شگون ندارد... جوان است.

ـ الهی جوانمرگ بشود.

ـ لااله الاالله... تو الان غیظ داری مشدی...

ننه گفت:

ـ خوب آن یك تکه زمین را می‌خواهی چه کنی، من و تو که پامان لب گور است، یك متر جا بیشتر می‌خواهیم؟ خوب ردش کن، شاید شاولی با آن یك خاکی به سرش بریزد...

ـ الهی زیر خاك برود... الهی... الهی... هر چی باشد از تخم و ترکهٔ آن گور به گور است.

ماهرخ بیرون زد. گربه طلایی دوباره به اتاق رفت. برای ناله‌ای دهان باز کرد. به دنبال ننه به پسینه رفت. ننه پای صندوقچه کهنه نشست. پنجه انداخت و نان را لوله کرد. گربه جلو پاهای ننه چرخ می‌زد و تن می‌سایید.

ـ ای بی صاحب مانده، برو گم شو!

گربه به اتاق برگشت. به آقا جان هم امیدی نبود. بیرون زد و از ناودانی گوشهٔ حیاط پایین پرید.

ـ تکلیف این دختره را معلوم کن مرد، یك چیزی بگو! با پیغام و پسغام که کار درست نمی‌شود. یکبار بگو نه، و تکلیف آن مرتیکه بی غیرت را هم روشن کن.

ماهرخ پشت ستون ایستاد و به لانهٔ زنبور زیر تیرچه‌های بالای در خیره ماند.

ـ تکلیفش با خودش است. اگر می‌تواند بچه را تو این سرما ضبط و ربط کند، بسم الله. «ها، می‌توانم گرمش کنم، شیرش می‌دهم، تنش را می‌جورم و مرض‌ها را از جانش دور می‌ریزم،...»

ـ اما من که می‌دانم نمی‌تواند. یکی را می‌خواهد که خودش را ضبط کند.

«می‌توانم، خودت می‌دانی که می‌توانم، می‌ترسی، تو از جبار می‌ترسی که مبادا به گوشش برسد ماهرخ نان خور اضافه‌اش را به خانه آورده»

ـ بچه می‌خواهد چه کار داداش، یك صباح دیگر زمستان است و سرما هلاکش می‌کند، بچه که باشد، صبح تا غروب با آن ور می‌رود و همهٔ کارها می‌ماند و این پیرزن... تازه، گفته‌اند بچه شگون ندارد شب عروسی باباش تو خانه بماند. سرمی‌خورد. حتماً می‌خواهند بفرستند اینجا که سر شما را بخورد... جبار هم که تو شهر خبردار بشود دیگر واویلا...

«زبانت خشك بشود صراحی، مگر جای تو را تنگ می‌کند، حق دارد آن پسر، کاش پاهام می‌شکست و به دیلمان نمی‌رفتم که جلو شاولی را بگیرم، کاش»

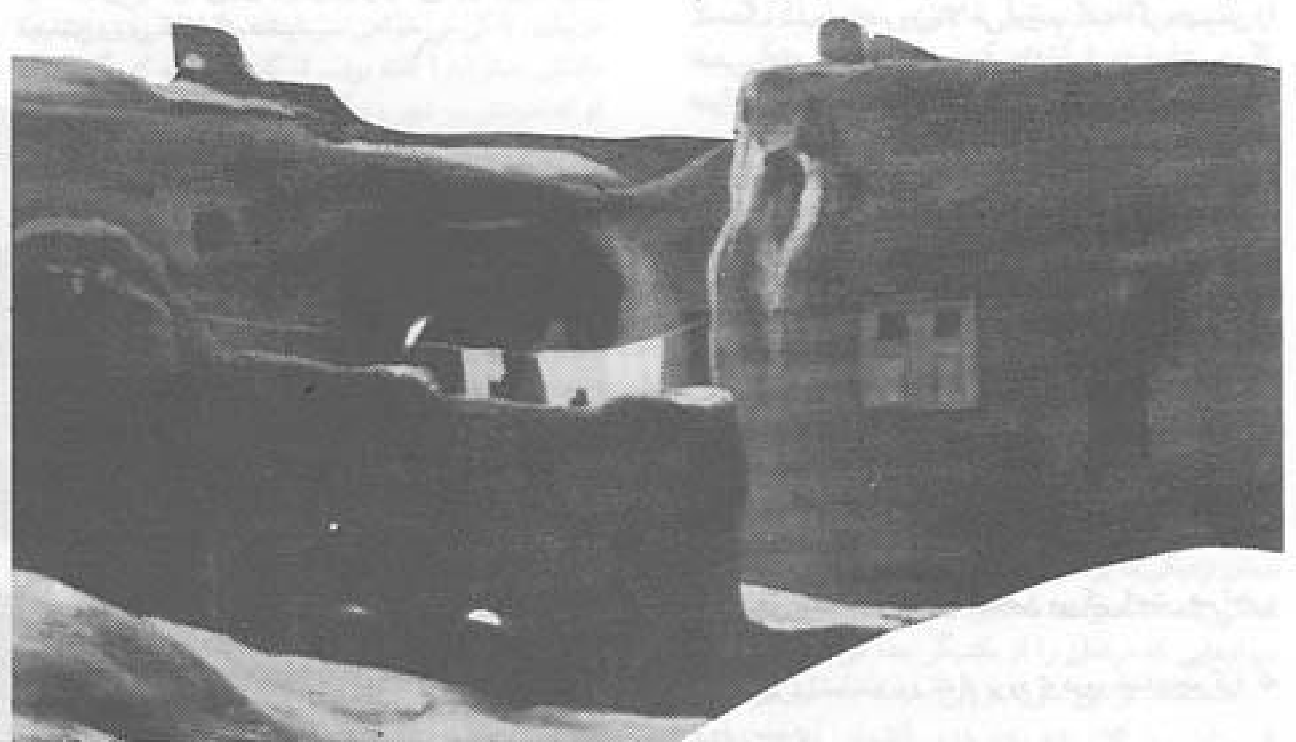
خون سرد و گزنده توی تن ماهرخ دوید و سر پنجه‌هاش را کرخت کرد. اگر جبار بفهمد! تا برف روی زمین است، این طرفها پیداش نمی‌شود، می‌دانم. حالا کو تا جبار بیاید. جبار...

«دختر چرا کلّ ننه و آقا جان شدی، مثل دستمال تفی است که توی صورت آدم بخورد. برو یك خاکی به سرت بریز... کلفتی کن، هر کاری می‌کنی بکن، اما این پیرمرد و پیرزن را راحت بگذار!»

ننه صداش زد:

ـ ماهرخ بیا چاشت بخور، امروز باید خوره جمع کنی. زمستان انگار پیش دستی کرده، تنور که بدون هیزم نمی‌سوزد دختر، یالله زودباش!

آقا جان بیرون زد. ماهرخ سر بلند نکرد. چشم‌های آقا جان ته صورت سوخته و زیر ابروهای آویخته‌اش گم شد. صدای بسته شدن در که آمد، ماهرخ به اتاق رفت. مش صراحی هنوز شاولی را نفرین می‌کرد.



۴

بررررر... بوی خاك خشك از ته کوچه بلند شد.

گوسفندها تنگ هم در کوچهٔ باریك راه می‌جستند و به سر هر پیچ و در هر خانه‌ای که می‌رسیدند کمتر می‌شدند. در خانه‌ها و طویله‌ها باز بود و گوسفندها بوی خانه را می‌فهمیدند. ننه از صدای گله و بوی خاك بیرون زد و در طویله را باز کرد و برگشت. از گوشهٔ حیاط سطل حلبی را برداشت و به طویله رفت. گوسفند تازه از راه رسیده بود. خسته و وامانده. گوشهٔ آخور سرش را در تاریکی فرو کرده بود. در را که باز کرد نور چرك به کف پر از پشگل طویله خورد و پخش شد.

ـ خوب خوردی جانم؟ سینه‌ات را پر شیر کردی، ها؟!

سطل را میان پای گوسفند گذاشت. دستی به پستان‌هاش کشید. گوسفند چرخی زد و سطل را دمرو کرد.

ـ ای بی صاحب مانده!

دو تا مشت به گردهٔ گوسفند کوبید و سطل را راست گذاشت. گوسفند آرام ایستاد. سطل هنوز پر نشده بود که گوسفند پشگل‌هاش را توی شیر خالی کرد. ننه غیظ کرد. سطل را بیرون کشید. لگدی پراند و بیرون رفت.

ـ بی‌صاحب مانده هروقت میلش به شیر دادن نباشد، گه به غذای ما می‌ریزد. ننه با پارچه چلواری که جبار از بازار تهران برایش خریده بود، شیر را توی تشت مسی صاف کرد وریخت توی دیگ و آن را گذاشت توی تنور که هنوز از آتش صبح روشن مانده بود.

ماهرخ با دو بغل «خوره» به خانه آمد و هنوز چشمش به ننه نیفتاده به سراغ گوسفند و طویله رفت. چیزی به غروب نمانده بود. اگر آقاجان سرمی‌رسید نمی گذاشت ماهرخ برای ورمار گوسفند را به پیلاچرنا ببرد. ننه پی اش رفت ودم در، زیر درخت سنجد ایستاد تا ماهرخ گوسفند را بیرون کشید.

ـ کجا می‌بری زبان بسته را؟

ـ امشب ورمار داریم. وره کولی هم باید شیر ننه‌اش را بخورد، نه؟!

ـ پس چرا از صبح نگفتی، من که سینه‌اش را خالی کردم... بگو پس زبان بسته میلش به شیر دادن نبود.

ننه صداش را بلندتر کرد:

ـ حالا حیوان را با پستان خالی کجا می‌بری، برگردانش تا بعد!

اما ماهرخ باید می‌رفت. همیشه دوست داشت بنشیند و ورمار را تماشا کند. وره کولی‌ها را که گوسفندها را بو می‌کشیدند تا ننه‌شان را پیدا کنند. ماهرخ پرسید:

ـ آقاجان نیامده هنوز؟

ـ نه، باید یك سر به خانهٔ آن مرتیکه قرمساق برود، باید یك جوابی بهشان بدهد، همین جوری که نمی‌شود.

ـ ماهرخ گوسفند را پی خودش کشید و راه افتاد.

ـ باز هم که داری راه می‌افتی. آن زبان بسته که شیر ندارد.

ـ همین که وره کولی به سینه‌اش بچسبد برایش غنیمت است.

ننه ساکت ماند و برگشت و به خانه رفت.

ماهرخ بهانه می‌آورد. دل نمی‌کرد در خانه بماند. به طرف حمام سرازیر شد. شاولی را دید که روی الاغ پیر و خسته نشسته بود. زانوهای الاغ کبره بسته بود و زیر چشمش خوره گرفته بود و گوشت قرمز بیرون زده بود. ماهرخ گوشه گرفت و ایستاد. شاولی را که دید لرزه به تنش افتاد. بلند سلام کرد. شاولی خشم داشت. غیظ توی نگاهش

بود. ماهرخ برگشت و گردن گوسفند را بغل گرفت. از نگاه شاولی فرار می‌کرد. الاغ جلو ماهرخ ایستاد.

ـ نمی‌دانی ننه‌ام کدام گوری رفته؟... باتوام حیوان!

ماهرخ رد راهش را گرفت و پاتند کرد. شاولی هنوز غر می‌زد:

ـ برات حق داشت سرت هوو بیاورد زنکهٔ خرفت. انگار گیس بریده‌اش را آتش زده‌اند! تو از کجا پیدات شد کلهٔ سحر؟

ماهرخ به حمام که رسید، صدای ساز و نقارهٔ عروسی را شنید. ته دلش خالی شد.

گوسفند پیش‌تر می‌رفت. انگار می‌دانست برای ورمار می‌ورد. ماهرخ پنجه انداخت توی کمرش و آن را کشاند به طرف پایین که از کنار رودخانه برود. ساز مرگ می‌زدند، انگار. جلو مغازهٔ حاج نصرالله جماعت جمع شده بودند. سهراب و جعفر هم آسیاب را گذاشته بودند و آمده بودند که پول ساخت موال را بدهند. مش قربان هم عصاکشان خودش را رسانده بود. انگار هول بود:

ـ آقا معلم، بیا این پنج قران من ... کاغذ موال را بده انگشت بزنم... زودباش آقا معلم کار دارم.

سهراب درامد که:

ـ هو هو... چه خبر است مشدی؟ دلپیچه داری؟... انگار کردی پنج قران را که دادی، الان می‌برندت توی موال قضای حاجت کنی! تازه انگشت هم می‌خواهی بزنی... همه خندیدند. مشدی قربان غرغر کرد و عصا را توی هوا چرخ داد:

ـ بازهم این سهراب زبان درازی کرد. بیا جلوتا با این عصا سرت را وادرانم... آقا معلم پول را از مشدی قربان گرفت و انگشت او را جوهر زد و گذاشت روی کاغذی که زیردست مأمور بهداشت بود. بعد پول را توی کوزه‌ای که گوشهٔ مغازه بود انداخت. ماهرخ که از جلو مغازه رد شد، آقا معلم او را دید و صداش زد:

ـ ماهرخ، ماهرخ، کجا می‌روی دختر؟

ـ می‌روم ورمار، آقاجان.

ـ غروب نشده برگردی‌ها، شب کارت دارم.

ماهرخ معطل نشد. ردرودخانه را گرفت و رفت. کنار چشمه «پیلاچرنا» زودتر از او هم آمده بودند. حدود دوازده نفر می‌شدند، یا بیشتر. خورشید تا غروب راهی نداشت و حالا دیگر از پس سرمای عصر برنمی‌آمد. ماهرخ چادر را دور کمرش محکم کرد و گوشه‌ای دورتر ایستاد. نگاه‌ها و زمزمه‌ها آزارش می‌داد. چشم به کتلی داشت که از پس آن وره کولی‌ها بیرون می‌آمدند. گوسفندها کنار چشمه پونه‌های لب جوی را می‌خوردند.

پای کتل که غبار بلند شد، گوسفندها انگار فهمیدند. بوی وره کولی‌ها از بوی پونه قوی‌تر بود. ماهرخ مات ایستاده بود. صدای نقاره گم و گنگ از دور می‌آمد. وره کولی‌ها توی سرازیری کتل از همدیگر پیشی می‌گرفتند. گوسفندها پونه‌ها را رها کرده بودند و از دور به دنبال بره خود بودند. وره کولی‌ها تیز و تند می‌دویدند. یکدیگر را پس می‌زدند. زمین می‌افتادند. بی‌اعتنا برخاستند و می‌دویدند. انگار توی دشت به آن وسعت همان یك تکه جا برای رفتن بود. تنگ هم پیش می‌آمدند. به مادرانشان که رسیدند سروصدای غریبی راه انداختند. ماهرخ دیگر صدای نقاره را نمی‌شنید. وره کولی خودش را دید که اول به سینهٔ گوسفندی چسبید. اما خیلی زود پس رفت. مادر را اشتباه گرفته بود. بوی مادر بود یا بوی شیر؟ پستان گوسفند را رها کرد. از شیر گوسفندی که مادرش نبود، به سرفه افتاد. پوزه به پوزه گوسفند دیگر گذاشت. اما نیش ضربه پیشانی گوسفند او را پس زد. زانوهاش خم شد و به خاك رسید. دوباره جست زد. ماهرخ حرص می‌خورد، حسرت می‌خورد: «گیرم مادرش را پیدا کند، آن که شیر ندارد. صددفعه گفته‌ام هر وقت می‌خواهی شیر این زبان بسته را بدوشی، اول بپرس که ورمار نداشته باشد. حالا وره کولی سینه خشکیده مادر را چه کند!» وره کولی گیج و گنگ زیردست و پای گله می‌گشت، تا عاقبت مادرش او را یافت و بوکشید و پیشانی‌اش را لیسید.

بره‌ها مادرها را که پیدا کردند، چسبیدند به سینه‌هاشان. گوسفند پاهای عقبش را باز کرد تا وره کولی راحت‌تر سینه‌اش را بگیرد. اول با چند ضربهٔ سر به پستان خواست شیر را روان کند. بعد می‌چسبید به پستان گوسفند و... لچ لچ مکیدن وره کولی‌ها فضا را پر کرد. وره کولی چند بار به سینه مادر کوفت، اما فایده‌ای نداشت. انگار سالها بود که شیر نداشت و خشکیده بود. سینه را رها نمی‌کرد. همین که بوی مادر را حس می‌کرد، برایش یك دنیا بود. ماهرخ موقع ورمار، هرکاری داشت زمین می‌گذاشت و خودش گوسفند را به چشمه کنار قبرستان می‌آورد. بی‌بی هم گویی فهمیده بود. هیچ نمی‌گفت. حتی امروز که گوسفند شیر توی پستان نداشت، هیچ نگفت. وره کولی‌ها که سیر شدند، یکی یکی سینه‌های مادر را رها کردند. آن‌قدر خسته شده بودند که زیر سینه مادر زانو زدند. مادر آنها را می‌لیسید و تنشان را می‌جورید و وره کولی‌ها در خلسه‌ای تاب چشم برهم می‌گذاشتند. وره کولی ماهرخ اما، سینهٔ مادر را رها نمی‌کرد. انگار می‌خواست شیر را از عمق جان گوسفند بیرون بکشد. ماهرخ دل نکرد آنها را از هم جدا کند تا این که وره کولی بان صداش درآمد:

ـ خوب بگیرش زن، الان خون مادرش را می‌خورد. همان جور ایستاده‌ای نگاه می‌کنی؟

ماهرخ به خود آمد. پیش رفت و وره کولی را به زور از مادر جدا کرد و آن را که هنوز نفس نفس می‌زد، بغل گرفت وراه افتاد. گوسفند هم جدا مانده از وره کولی به گله زد و گم شد.

۵

خورشید پیش از آن که غروب کند، زیر ابرهای کبود خاموش شده بود. ماهرخ وره کولی را که در آغوشش به خواب رفته بود، به طویله برد. گوسفند هم داخل شد و کنار آخور زانو زد. از همان جا صدای غرغر مشدی صراحی عمه را شنید که محکم در را بست و از زیر درخت سنجد رد شد و رفت. انگار خبرهایی بود. صدای گریه می‌آمد. گریهٔ بچه. ماهرخ که از طویله بیرون دوید مشدی صراحی عمه از سرکوچه پیچیده بود و رفته بود. به طرف در حیاط دوید. لت در را هل داد و باز کرد و داخل شد. بوی گلناز را فهمیده بود. بی‌بی پای چراغ گردسوز او را بغل گرفته بود و اشك می‌ریخت. گلناز بی‌تابی می‌کرد. ماهرخ خیز برداشت و دختر را از آغوش بی‌بی کند و به سینه چسباند و خیزید توی پسینه و در را محکم بست. آغوش بی‌بی انگار از همان اول خالی بود، هنوز اشك می‌ریخت و نفرین می‌کرد و ناله می‌زد. آسمان را نفرین می‌کرد و به بخت سیاه خودش تف می‌انداخت.

ـ کاش این یك دانه دختر را هم نداشتم که چشم‌هام تو گور هم دنبالش باشد. کاش سر زا رفته بود و این جور به روز سیاه نمی‌نشست. تف به اقبالم که همان روز عروسی‌اش هم برام عزا بود. الهی جبار خیر نبینی که تخم این وصلت شوم را تو توی دهن پدرت انداختی، من که از همان اول می‌دانستم این برات بی غیرت مرد زندگی نیست، دخترم را سیاه بخت می‌کند. کاش زبانت را ماهرخ ـ از بیخ می‌کندم نمی‌گذاشتم بله را بگویی. حالا چه خاکی به سرم بریزم. حالا نوه من، نوه بی‌بی، زن آقا معلم، بدیمن است، شوم است. خدا...

صدای ماهرخ از ته پسینه تاریك و نمدار می‌آمد که جز ناله می‌کرد و گلناز را انگار بو می‌کشید. او را در خود حل می‌کرد. اول گلناز را روی صندوقچه چوبی نشانده بود و زیر پاهاش زانو زده بود. بعد او را آغوش گرفته بود. هراس داشت، هراس جدایی. توی ظلمت پسینه چه می‌دید؟ تاریك بود. خورشید که رفته بود، خط نور غبارآلود شکاف سقف هم خاموش شده بود. اما ماهرخ چشم نمی‌خواست که ببیند، با گلناز یکی شده بود. همه تنش گلناز را حس می‌کرد.

بی‌بی در پسینه را باز کرد و پا به خلوتشان گذاشت. ماهرخ جیغ کشید. تاب دیدن نور چرك گردسوز را نداشت. در سیاهی غلیظ پسینه، انگار آرامش بیشتری داشت. نمی‌خواست ببیند. اگر می‌دید باید می‌فهمید، نمی‌خواست بفهمد:

ـ در را ببند ننه، بگذار یك دم تنها باشیم. حیوانك دارد می‌لرزد ننه، بگذار گرمش کنم...

ـ خوبه، خوبه... بی‌آبرویی هم حدی دارد، حالا که این بچه بدشگون شده، بگذار شرش گردن آنها را بگیرد. بگذار سر آن زنکه پتیاره را بخورد، این بی‌آبرویی نیست که آن قرمساق وقت خوشی‌اش توله‌اش را پس بفرستد؟ جواب جبار را چی بدهم دختر؟...

ماهرخ کر بود، کور بود، تمام حس زنانه‌اش را برای بو کردن گلناز به کار گرفته بود. بعد از شش ماه دوباره او را به سینه می‌فشرد و می‌دانست که این بار هم جدایی نزدیك است. تا صبح هم نمی‌کشید.

بهار همان سال ماهرخ ازدوری بچه تب کرده بود، برات بچه را به خانه مش صراحی برده بود و ماهرخ می‌توانست یك شب تا صبح کنار گلناز بماند و صبح پیش از بالا آمدن آفتاب بچه را همان جا بگذارد و برود. چه شبی بود آن شب. گلناز ازوقتی به حرف آمده بود اول بار بود که ماهرخ را صدا می‌زد:

ـ نه، ننه... خوابم می‌آید.

ـ بخواب گلم، بخواب جگرم، قربان آن ننه گفتنت، ننه جان!

گلناز چادر گل سفید ننه‌اش را از کمر باز کرده بود و یك سرش را به پای خودش بسته بود و سر دیگرش را به پای ماهرخ، و خوابیده بود:

ـ چادر را می‌بندم که صبح نتوانی بروی، خواستی بروی من هم بیدار بشوم و پی‌ات بیام. صبح که بیدار شده بود، سر دیگر چادر خالی بود. ننه، چادرش را هم حتی نبرده بود. اما حالا در آغوش هم گرم و خاموش مانده‌اند. هردو باهم، در تاریکی نزدیکی را بیشتر می‌فهمند.

یکباره صدای در حیاط بلند شد. بی‌بی بیرون زد. آقاجان با یك کوزه پر از پول موال به خانه آمد. یك راست رفت به اتاق زیر خانه و کوزه را توی دولابچه گذاشت و چفت زد. بی‌بی صداش را بلند کرد:

ـ کجایی مرد، آنجا چه می‌کنی؟

ـ چه خبر است زنك؟ خوشت می‌آید از صدات، صدات تا چار تا آبادی آن طرف می‌رود.

بی‌بی اگر ساکت می‌ماند، آقاجان میدان را به دست می‌گرفت و با چار تا لیچار دعوا را ختم می‌کرد. اما بی‌بی ساکت نماند:

ـ می‌خواستی چه خبر باشد؟ سرت را کرده‌ای توی موال و خبر از خانه‌ات نداری، حرفهای مردم را دیگر نمی‌شنوی، آن مرتیکه هرزه آبروت را توی هفت تا آبادی برده، تازه می‌گویی چه خبر شده؟

آقامعلم تازه خوشحال بود که مردم را راضی کرده برای ساختن موال پول بدهند بی‌بی مهلت نداده بود آقامعلم این خوشی را برای دمی هم که شده به خانه بیاورد:

ـ سوگلی‌ات را برایت پس آورده‌اند. می‌خواهند شرش گریبان ما را بگیرد. ما شدیم بلاگردان آن برات خوش‌غیرت، دخترمان هم کنیز آن بانوی نورسیده... کلاهت را پس‌تر بگذار آقامعلم... جواب جبار را چی می‌خواهی بدهی؟

آقاجان مجال نیافته بود هنوز. خاموش و مات، خیرهٔ حرفهای بی‌بی مانده بود. داخل اتاق شد:

ـ حالا کمی آرام‌تر حرف بزن زن! بگذار ببینم چه خاکی به سرم شده، مثل آدم حرف بزن ببینم چی شده،ماهرخ کجاست؟

ـ آن جا تو پسینه، گلنازش هم پهلوش است. عصری دادند به مشدی صراحی آورد. گفته‌اند مال بد بیخ ریش صاحبش!

ـ یعنی چه؟ چرا پرت می‌گویی زن، من می‌گویم درست، مثل آدم حرف بزن ببینم چه می‌گویی...

ـ هی هی... دوباره زل کور شده‌ای، منگ شده‌ای. از این هم صاف‌تر بگویم؟!

ماهرخ در پسینه خاموش مانده بود و گلناز را جوری به سینه چسبانده بود که اگر می‌خواستی جداشان کنی باید بندبند تنش را می‌بریدی. گلناز سر روی شانه مادر خوابانده بود. نفس لرزه‌اش دل ماهرخ را آتش می‌زد. او هم فهمیده بود. آرام با مادر نجوا می‌کرد:

ـ نه، نه، بگذار همین‌جا بمانم، بگذار پیشت باشم، نمی‌خواهم بروم آنجا، من از آن زنکه میراشی که سفید پوشیده می‌ترسم. بابام می‌گوید، دیگر آن مادرت است، من نمی‌خواهم آن مادرم باشد. ننه، ننه، جان بی‌بی بگذار پیشت بمانم ننه...

آقاجان به غیظ داخل پسینه شد و کورمال پیش رفت و بی‌هیچ حرفی دست انداخت زیر بغل گلناز و او را پس کشید. ماهرخ جیغ می‌کشید و گلناز شیون می‌زد. اما آقاجان همه آبروی خانوادگی‌اش را توی پنجه‌هاش جمع کرده بود.

۶

سفره منقال سفید را که بی‌بی وسط اتاق روی نمد پهن کرد، سر و صدای گربه از تاریکی زیر ناودان حیاط بلند شد. بوی غذا، بوی تلی آش همه خانه را پر کرده بود. آقاجان آخرین رمق توتون ته چپق را بیرون می‌کشید. دود تلخ توتون نور نیمه‌جان گردسوز را در خود گم کرده بود و زیر تیرهای چوبی سیاه شده سقف انگار یخ زده بود. هق‌هق خاموش ماهرخ از کنج تمدار پسینه ته دل آقاجان را خالی می‌کرد و به آن چنگ می‌انداخت. بی‌بی با کله پز به اتاق آمد و گربه پیشاپیش از لای در خودش را به داخل کشید و کنار در ایستاد. وقتی همه را خاموش دید آرام پیش رفت و کنار سفره چندک زد و نشست. بی‌بی در کله‌پز را برداشت و بوی تلی آش لابه‌لای دود ماندگار اتاق جا باز کرد. ناله گربه بلند شد.

بی‌بی گیس خاکستری ریز بافتش را پس گردن انداخت و تلی آش را توی قدح گلی سبز وسط سفره خالی کرد. خاموش. بعد به پسینه رفت و آقاجان نفهمید که در نجوای بی‌بی و ماهرخ چه بود که وقتی بیرون آمد، ماهرخ هم بیرون آمد و کنار سفره زانو زد و نشست.

گربه ناله دیگری کرد و خود را به ماهرخ رساند و در دامان او جابه‌جا شد. چشم‌های ماهرخ سرخ بود و موهای شبق آشفته‌اش از زیر سربند بیرون زده بود و گونه‌های خراشیده شده‌اش را در خود پنهان کرده بود. آقاجان خواست چیزی بگوید، شاید سخنی از سر مهر و شاید... اما هیچ نگفت. خاکستر خاموش چپق را زیر نمد خالی کرد و آن را با وسواس پیرانه داخل کیسه توتون سیاه و چغرش گذاشت و جلو آمد:

ـ لااله الاالله...

ماهرخ با پشت دست گربه را از دامان خود پس راند. گربه سر به زیر چرخی دور ماهرخ زد و کنار بی‌بی آرام گرفت. بی‌بی وقتی آش ماهرخ را کشید. ملاقه را دُر کاسه آقاجان گذاشت. همیشه عادت داشت تلی آش را با ملاقه هورت بکشد. بعد یك تکه نان گرده را توی آش زد و فوت کرد و جلو گربه گذاشت.

هنوز آقاجان دست به غذا نبرده بود که صدای سراسیمه باز شدن در حیاط بلند شد. بی‌بی ناخواسته فریاد کشید. انگار منتظر حادثه‌ای بود. وقتی آقاجان گلناز را برده بود وسط عروسی و آن را توی دامن عروس که روی کرسی نشسته بود، انداخته بود و برگشته بود، بی‌بی بوی فاجعه‌ای را حس کرده بود. خیلی احترام آقا معلم را نگه داشته بودند که چیزی نگفته بودند:

ـ بگیر این تحفه را عروس! سوگلی داماد است، ساقدوش برات است، خوش یمن است! تازه عروس گلناز را چنان از روی کرسی پرت کرده بود که انگار عقرب به جانش انداخته‌اند. بعد جیغ کشیده بود و به گریه افتاده بود.

آقا جان که این‌ها را برای بی‌بی می‌گفت، انگار دق دل او را خالی می‌کرد و حالا با این هجوم، شاید مرافعه‌ای در پیش باشد. آقا جان جلدی پرید و خجره را از گوشه طاقچه برداشت و بیرون زد. وقتی چشمش به مشدی صراحی افتاد، سست و پرسشگر در کریاس درواماند:

ـ ها؟ چی شده آبجی؟ چرا هول کرده‌ای، خبری شده؟

ماهرخ حرمت آقا جان را فراموش کرد، او را از پای در پس زد و جلو دوید:

ـ چی شده عمه، گلناز طوری‌اش شده؟...

مشدی صراحی از نفس افتاده بود. در را که پشت سر بست، آرام زانو زد. اگر بی‌بی زیر بازوی او را نگرفته بود، حتماً زمین می‌خورد:

ـ بابا هولش نکنید، همین جوری هم نفسش بالا نمی‌آید... بلند شو مشدی، بلند شو برویم تو. آرام، آرام‌تر.

مشدی چشم از داداش برنمی‌داشت. در نگاهش التماس بود. نگاهش بوی مرگ می‌داد. می‌خواست برای همیشه کنار داداش بماند. جلوتر که رفت رودرروی آقاجان ایستاد. چشم در چشم. بعد به پای داداش افتاد:

ـ داداش به دادم برس، عاقبت مرا می‌کشد، از صبح پی‌ام می‌گردد، شاولی قصد جانم را کرده، نگذار مرا بکشد داداش. تورا به جان ماهرخ قسمت می‌دهم، تورا به دستهای بریده اباالفضل، داداش، جانم را از چنگ این پسره وارهان، عزرائیلم بود و نمی‌دانستم...

ـ کمر راست کن زن، چرا همچین می‌کنی، خیالاتی شده‌ای...

ـ نه به علی، نه داداش، از صبح پای دیلمان، تا همین حالا پی‌ام می‌گردد، به هر کس رسیده سراغ از من گرفته، خون، خون که به چشماش بیفتد همین جور است.

بی‌بی او را به اتاق برد و ماهرخ را پی آب و قرآن فرستاد. گربه تکه نان گرده را رها کرده بود و به سراغ کاسه آقا جان رفته بود. آش هنوز داغ بود و گربه احتیاط می‌کرد. آقا جان غیظ آلود گربه را به نیش پا پرت کرد و نشست. گربه جیغ کشید و بیرون زد. ماهرخ با کاسه آب و قرآن به اتاق آمد و آنها را به دست بی‌بی داد و همان جا ایستاد. مات مشدی صراحی عمه.

آقا جان خجره را کنار زانو پنهان کرد. بارها گفته بود که آبجی پیر شده و مشاعرش را از دست داده، اگر برات امده بود، آقا جان خوش‌تر می‌داشت. کاسه تلی آش را پیش کشید و ملاقه را زمین گذاشت و بی اعتنا هورت کشید. مشدی صراحی نفرین می‌کرد و زار می‌زد، اما دیگر اشکی برایش نمانده بود:

ـ به خدا راست می‌گویم، داداش، همان دیشب که فهمید می‌خواهم پنج قران برای موال بدهم، غیظ کرد و با لگد کوزه آب را شکست. شاولی را می‌شناسم. خون داداش، خون می‌خواست. صبح اگر ماهرخ نرسیده بود، کار را تمام می‌کرد. حالا هم تمام می‌کند، باز بگویید صراحی دیوانه شده. این شاولی خولی است، به قیافه مظلومش نگاه نکنید...

بی‌بی مهلت نداد. کاسه آب را به دستش داد و وادارش کرد، بخورد:

ـ بخور مشدی، حالا که اینجایی، صحیح و سالم... بخور، بگذار نفس تازه کنی... انشاءالله که هیچ طوری نمی‌شود... این قدر خیالاتی نباش...

ماهرخ مات مانده بود. او هم خیالاتی شده بود؟ حتماً خیالات بوده، مشدی صراحی عمه خیلی پیر شده، اما صبح، دم چشمه دیلمان خودش دیده بود، دیده بود، اما ندیده بود که شاولی او را پرت کند.

آقا جان پشت دست به لب و دهانش کشید و پس نشست:

ـ حالا شاولی کجاست؟

ـ نمی‌دانم کدام گوری رفته، وقتی این طرف می‌آمدم صداش از کوچه آسیاب می‌آمد. بی من می‌گشت، مرگ موش بخورم الهی، صداش مثل شمشیر بود.

ـ خوب شاید نگرانت شده آبجی...

مشدی صراحی دیگر ساکت ماند. حرف زدن چه فایده! خاموش نشست. اما نمی‌خواست خاموش باشد. باید حرف می‌زد تا آرام بگیرد. اگر کسی پیدا می‌شد که حرفهاش را گوش بگیرد، خیلی حرفها داشت بزند. وقتی آقا جان بی‌خیال چپقش را چاق کرد و بی‌بی طوری نگاهش کرد که انگار به دیوانه‌ای رو به مرگ می‌نگرد، دیگر تاب نیاورد:

ـ همه‌اش به خاطر پول موال است... همه‌اش سرکوفتم می‌زند که پنج قران پول برای موال می‌دهی اما پسرت از صبح تا غروب باید روی این الاغ کور مکوری بپوسد... می‌گوید من از موال پست‌تر شده‌ام، نمی‌گذاری بروم دنبال اقبالم، آن تکه زمین را نگه داشته‌ای که چی؟ می‌گوید آنجا یا برای من پول می‌شود یا برای تو گور...

دوباره صدای ساز و نقاره بلند شد، دور و گنگ. ماهرخ تاب نیاورد، فانوس را از گل میخ برداشت و بیرون زد. بی‌بی گوشش به مشدی صراحی بود و دلش پی ماهرخ:

ـ کجا می‌روی دختر؟

ـ می‌روم طویله آب بگذارم برای آن زبان بسته‌ها...

اما بی‌بی هم می‌دانست که ماهرخ برای آب نمی‌رود. می‌رود که آنجا، توی تاریکی طویله دلش را خالی کند. آقا جان انگار که تصمیم تازه‌ای گرفته باشد، چپقش را نیمه روشن زمین گذاشت و جا کن شد:

ـ بلند شو مشدی، بلند شو... برویم ببینم حرف حساب این پسره چیه، برویم دو کلام مثل آدم باهاش گپ بزنیم شاید سر عقل بیاید... این جوری که نمی‌شود، تا کی؟

ـ مشدی صراحی انگار دلش قرص‌تر شد. زانوهای خشك و خسته‌اش را راست کرد و چادر را محکم به کمر بست:

ـ برویم داداش، برویم، اما من که می‌دانم شاولی حرف هیچ کس را گوش نمی‌گیرد. عین پدر گور به گورش یك دنده و کله شق است. خدا از روی زمین برش دارد. خدا خودش



سزاش را بدهد...

وقتی آقا جان و مشدی صراحی در سرازیری کوچه دور می‌شدند، بی بی هنوز ناله و نفرین‌های مشدی را می‌شنید.

۷

بوی علف خیس و پشگل گرم گوسفند طویله را پر کرده بود. وره کولی زیر آخور کپیده بود و پوزه روی دستهاش گذاشته بود. ضعف داشت انگار، شیر مادر را که نخورده بود هیچ، اندك قوتی که از صبح داشت توی ورمار از دست داده بود. پستان خالی را آنقدر مکیده بود که از تا رفته بود. حتی ماهرخ که پا به طویله گذاشت، تکان نخورد، تنها نگاه نیم جانش را به طرف او گرداند و بعد آرام در تاریکی خیره ماند.

ماهرخ فانوس را زمین گذاشت و روی کپه علف خودش را ول کرد و سر به دیوار کاهگلی گذاشت. خاموش. مدتها بود که خاموش در خود فرو مرده بود. وره کولی بی‌رمق افتاده بود. اگر مانند دفعه‌های قبل از پستان مادر شیر خورده بود، حالا کیفور می‌بود و در خلسه‌ای ناب به خواب می‌رفت. ماهرخ هم شیر نداشت. اگر داشت، هر جوری بود یك کاسه می‌دوشید و به حلق وره کولی می‌ریخت. مدتها بود که شیر نداشت و گلناز مجبور شده بود با شیر گاو زندگی کند، از همان شب که جبار و برات به جان هم افتاده بودند. جبار همین که فهمیده بود حاج ملاقلی سرش را توی گور گذاشته و همه زمین‌ها و باغ‌های خودش را وقفِ امام‌زاده صالح کرده، تف به گور او فرستاده بود و رفته بود که طلاق ماهرخ را بگیرد. می گفت:

«برای ما ننگ است با خانواده‌ای وصلت داشته باشیم که یك وجب خاك هم برای بچه‌هاش ارث نگذاشته باشد. حالا توی این بلبشو که زمین‌ها را می گیرند و قسمت می کنند، برات خاك پدر گور به گورش را می‌خواهد به سر بریزد؟! روزی هفت نخود تریاکش است، چطور می‌خواهد خرج این لچك به سر را بدهد. مگر دخترت را از سر راه آورده‌ای، غیرت هم خوب چیزی است.»

آقا جان، آن موقع روی پشت بام بود و همه جا را «بام غلتان» می‌زد تا برای باران و برف زمستان سقف خانه را محکم کند:

«پسرجان، تو که از همان اول چشمت دنبال باغ کنار چشمه حاج ملاقلی بود! آن موقع غیرت را قورت داده بودی و حیا را قی کرده بودی. آن موقع به فکر این دختره نبودی که... هر چه گفت که نمی‌خواهم به خرجت نرفت. مگر نمی گفتی اگر یك نفر خانواده‌دار توی همه دنبلید باشد، پسر حاج ملاقلی است؟!»

ماهرخ از همان اول می‌دانست که برات را دوست ندارد، از همان روزهایی که سرسینه‌هاش تازه جوانه زده بود و توی صحرا دسته دسته خوره می چید و با خدیجه گپ می‌زد، گفته بود که می‌خواهد اسم پنج تن آل عبا توی خانه‌اش باشد. برای همین وقتی خواستند او را به برات بدهند، گفته بود: «او که اسمش علی نیست!»

جبار چوب وردنه را پرت کرده بود به ماهرخ و او را از اتاق بیرون انداخته بود: «دختره خل و چل، از همان اول هم یك چیزی کم داشتی، حرفهاش به دیوانه‌ها می‌ماند. تو با اسمش چه کار داری، هفت جریب باغ دارد این حاج ملاقلی! سرش را زمین بگذارد همه‌اش به برات می‌رسد... آن پسره الاغ را بگو که توی این همه دختر سراغ تو آمده، دیوانه!»

ننه فقط گفته بود: «هرچه قسمت باشد، همان می‌شود»

بعد از عروسی، مش صراحی عمه یك سال پا به خانه آقاجان نگذاشته بود، و شب عروسی تا صبح رو به قبله نشسته بود و نخ گره می‌زد که بخت ماهرخ را کور کند. صبح که شاولی بیدار شده بود، چهار تا مجمه نخ از توی اتاق جمع کرده بود و توی تنور آتش زده بود. شبی که ماهرخ از زیر مشت و لگدهای برات جان سالم بدر برده بود و به خانه آقاجان آمده بود، بی بی تا صبح قرآن سر گرفته بود و مش صراحی را نفرین کرده بود. از آن شب شیر ماهرخ خشك شده بود و تا حالا حسرت به دل مانده بود که یك بار هم که شده گلناز را به سینه بچسباند.

جبار همان روزها بود که سر به شهر گذاشته بود و توی دادگستری کاری برای خودش دست و پا کرده بود. گفته بود: «آدم توی شهر نوکری کند بهتر از این است که اینجا سرش توی پهن گاو و گوسفند باشد، آن جا اقلا یك مستراح درست و حسابی دارد.» در روشنای کدر طویله ماهرخ صدای آقاجان را شنید که فحش می‌داد و از ته کوچه نزدیك می شد. معلوم بود که شاولی حسابی او را آتشی کرده و شاید ناگفته‌هایی را گفته که آقاجان جرأت کرده حتی جبار را هم به باد فحش و نفرین بگیرد.

زوزه باد پاییز شروع شده بود و آلوچه‌ها و لواشك‌ها را از روی بام‌های کاهگلی به خانه‌های اطراف می انداخت. خانه آقاجان در مسیر باد بود و بعد از هر بادی باید لواشك‌ها را از وسط حیاط جمع می کرد و منتظر می‌ماند تا پسر لوچ مش یحیی و زن پینه دوز بیایند سراغ خوراکی‌های برباد رفته‌شان. آخر از همه ننه عبدالله می آمد تا تنگ غروب همان جا می‌ماند و بی‌بی را به حرف می گرفت. دست آخر لواشك‌ها را هم به ماهرخ می‌داد:

«ماهرخ این لواشك‌ها را بخورد انگار دختر خودم خورده، بختش بلند است این دختر از ناصیه‌اش پیداست. کور شود هرکس نمی‌تواند ببیند.»

ماهرخ تف انداخت به بخت سیاهش و از طویله بیرون زد. آقاجان الان سرغیظ بود و اگر ماهرخ کاسه گلین پر آب را به دستش نمی‌داد، هوارش بلند می شد و تا دو روز برای هرچیزی بهانه می کرد و پاپی ننه و ماهرخ می‌شد. ننه سر نماز بود. هوار آقاجان که بلند شده بود، نمازش را تند کرده بود. ماهرخ فانوس را گل میخ آویزان کرد و از قره آفتابه یك کاسه آب به دست آقاجان داد. جرأت نکرد بپرسد که شاولی چه گفته. اصلاً چه اهمیتی داشت؟ «این قدر که آقاجان به فکر این پیر... لااله الا الله... یك بار گفتی که این سیاه بخت دخترم است؟ بدون بچه‌اش چه می کند؟ چه خاکی به سرش می کند؟ یك ماه که از جبار نامه نرسد، مرغ سرکنده می‌شوید، ولی...»

آقاجان کاسه آب را که خورده بود، انگار منتظر بود یکی چیزی از او بپرسد، که نمی‌پرسید. مثل مار فش فش می کرد و باد به دماغش می انداخت و پدر شاولی را هزار بار از توی گور بیرون می کشید و دست آخر با یك لا اله الا الله دوباره او را به سیاهی گور می‌فرستاد. ماهرخ راه افتاد که به پسینه برود.

ـ کجا دختر؟ تا سر می‌گردانی عین گربه گرمیروی توی پسینه که چه گهی بخوری... بتمرگ اینجا ببینم چی شده.

ماهرخ همان جا زانو خم کرد و روی پا نشست. «به من چه که چی شده، گور پدر شاولی.»

ـ خوب چی شد. شاولی چیزی گفته؟

آقاجان نگاه خشم آلودش را از روی ماهرخ برداشت، سوالش انگار مرهمی به دل آقاجان بود. یك جور همدردی. اما جواب نداد:

ـ این زنکه چه کار می کند، نماز جعفر طیار می‌خواند؟

بی بی سلام آخر نماز را گفته و نگفته روبرگرداند. آقاجان دیگر تاب نیاورد:

ـ از فردا این زنکه حق ندارد پاهاش را توی این خانه بگذارد.

ـ کدام زنکه؟

ـ ای تور دیوانه، من می گویم این زنکه حق ندارد بیاید اینجا، باز می گوید کدام زنکه...

ـ ننه عبدالله را می گویی؟ خوب بادزده لواشك‌هاش را...

ـ ای به گور ننه عبدالله... مشدی صراحی را می گویم، زن! چرا خودت را به توری می‌زنی! ننه جانمازش را جمع کرد و به پسینه رفت. ماهرخ هم پی‌اش افتاد. بی بی که بیرون آمد ماهرخ را صدا زد:

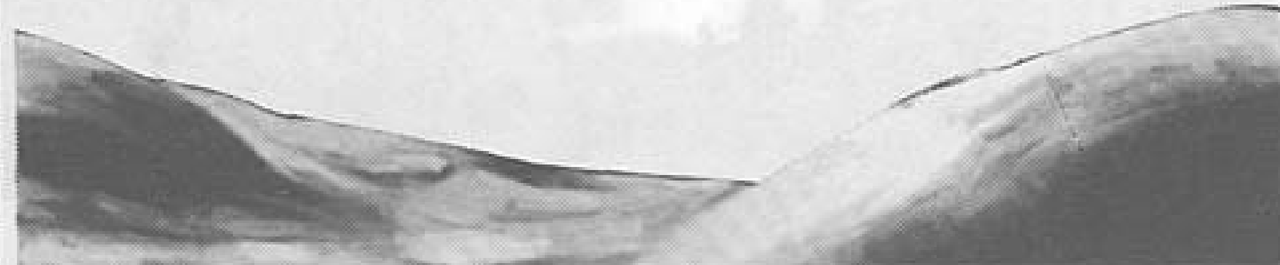
ـ کدام گوری می‌روی دختر؟ خفاش شدی؟ از روشنایی گریزانی. می‌خواهی شبکور بشوی؟ برو نمازت را بزن به کمرت... یاالله دختر...!

آسمان صاف بود. ماه کنج آسمان نشسته بود و ستاره‌ها انگار باران شده بودند و می‌باریدند. باد بوی غم داشت، نم باران کوهسار و خاك گورستان. گاه صدای دهل از دور از میان زوزهٔ تیز گرگهای گرسنه تن می‌کشید و شب را می‌شکافت و به گوش ماهرخ می‌رسید. حسرت مرگ به جانش افتاده بود. مرافعه آقاجان و بی بی گاه بالا می گرفت و گاه خاموش می‌شد. صدای تیز ناله دخترکی از دور، از میان دره‌های خاموش کوهسنگی به گوش می‌رسید و درباد خاموش می‌شد و بعد نقاره و هلهله زنهای «دنبلید» بود که یك آن اوج می گرفت و یکباره فرو می‌نشست و... سکوت. سکوت سیاه آسمان پر ستاره... ماهرخ درمانده پای چاهك کنج حیاط فرو نشسته بود و آب سرچشمه دیلمان را به صورت می‌زد. گونه‌های خیسش در سوز باد پائیز یخ زده بود و اشك با آب وضو درآمیخته بود. باز ناله پرسوز دخترك کوهسنگی از انتهای دره‌های دور، گنگ و گم به گوش می‌رسید و پنجه به سینه ماهرخ می کشید و او را از درون خالی می کرد. انگار هیچ کس جز ماهرخ ناله دخترك را نمی‌شنید. بغض ماهرخ ترکید. هق‌هق خفه شروع شد و بعد تیز و درمانده جیغ کشید. گویی ناله و فریادش تا دره‌های کبود کوهسنگی رسید و با ناله دخترك پیوند خورد و خاموش شد... نفس در سینه ماهرخ گره خورد. بی بی هول زده بیرون پرید و آقاجان خاموش در کریاس در منتظر ماند. مار بود یا عقرب؟

۸

گریه کن دختر، گریه خوب است. اشك بریز، برای بخت سیاهت. بدبختی که بیاید عین آوار یکهو می آید، باهم، پشت سر هم، همه را خفه می کند. چاره اش هم گریه است، فقط گریه... آن پسرهٔ تون به تون که سر به شهر گذاشت، دست تنهامان گذاشت. گوسفندها را که می شد بفروشیم فروختیم این یك جریب باغ هم آخرش خرج موال ده می‌شود، بابات که از اول تورو دیوانه بود، چشمش به دهن کدخدا و آخوند است، حالا هم که سرش را کرده توی موال و دور و برش را نمی بیند. ازصبح سحر تاغروب، جای حطی و طای دسته‌دار توی کله توله‌های مردم می کند: آخرش چی؟... اگر غیرت داشت که دخترش به این روز نمی افتاد، به برادرت که چشم ندارم، از همان اول هم چشم نداشتم، از بچگی بی غیرت بود، فقط ادای مردها را درمی آورد، همچین حرف می زند که انگار علامه است، اما به اندازه گاوهم نمی فهمد، آن هم یك جور دیوانه است. تو هم یك جور دیوانه‌ای، این شکم صاحب مرده من فقط دیوانه پس انداخته... ماهرخ هق هق می کرد، گوشه اتاق مچاله شده بود، پنجه به گیس‌هاش می انداخت و بغضِ رها شده‌اش را لای دندانها می فشرد. صدای فحش‌های آقاجان که از اتاق پائین آمد، ننه خاموش شد، ساکت ماند:

ـ دیگر تمامش کن دختر! بابات سر غیظ می آید یك وقت...



آقاجان با یک مشت صناری داخل شد و آنها را توی شلیته ماهرخ ریخت. یک دم خاموش نمی‌شد. انگار هرچه فحش از روزگار گذشته تا به امروز یاد گرفته بود، همه را می‌خواست برای مش صراحی و شاولی حواله کند. فقط این جوری آرام می‌گرفت.

ـ بیا دختر، این پول سگ را ببر بده به آن پسرهٔ زمین بخور گداگشنه؛ بگذار برود شهر ببینم چه غلطی می‌خواهد بکند. بگذار همه‌اش را کوفت کند. گلوله گرم بخورد. خیال کرده هر کی شهر برود آدم می‌شود. چشم ندارد جبار را ببیند. یک موی گندیده پسرم به همه طالقان می‌ارزد. او لیاقت موال هم ندارد... چرا نشسته‌ای دختر، ورخیز جوانمرگ شده، مگر بابات مرده که این جور گریه می‌کنی!

ماهرخ لچک را به سرکشید. فانوس را از گل میخ برداشت. صناری‌ها را از آقاجان گرفت و در لیفهٔ شلیته جا داد و بی‌هیچ حرفی بیرون زد. فقط شنید که ننه غر می‌زد:

ـ این وقت شب دختره را کجا می‌فرستی، مرد؟!

صدای دهل و نقاره خاموش شده بود. دنبلید در سکوت شب فرو مرده بود. تنها همهمه‌ای گنگ از بالامحله به گوش می‌رسید. و صدای زوزه گرگهای کوهسنگی که در انتظار طعمه‌ای مفلوک گرسنگی را تحمل می‌کردند. نور لرزان فانوس توی تاریکی پسکوچه‌های دنبلید می‌رقصید. ماهرخ هرچه به خانه مش صراحی نزدیک‌تر می‌شد، همهمه جماعت را بهتر می‌شنید. از انتهای کوچهٔ آسیاب که پیچید، از پشت حمام سر درآورد و رودخانه نیمه خشک پشت حمام که به «پیلاچرنا» می‌رسید. مهتاب لای ابرهای پاییز گم شده بود و باد از پشت به نور کم جان فانوس هجوم آورده بود. مشدی قربان عصا زنان به طرف خانه برات می‌رفت بدون فانوس بدون نور «آدم که کور باشه خوبی‌اش این است که شبها فانوس لازم ندارد تا از خاموش شدنش تو هول و ولا باشد.» وقت شام بود حتماً مشدی قربان از صبح شکمش را خالی گذاشته بود برای شام برات. همیشه امید داشت که یکی بمیرد و یا عروسی کند یا نذری چیزی داشته باشد و او بتواند شکمی از عزا در بیاورد. شکمش باهمین امیدها سیر می‌شد. ماهرخ پا تند کرد. هرچه به مشدی قربان نزدیک‌تر می‌شد ترسش کمتر می‌شد. دیگر هراس خاموش شدن نور فانوس را نداشت. چشم‌های کور توی شب‌های تاریک به درد آدم می‌خورد:

ـ سلام مشدی.

ـ سلام ماهرخ! کجا این وقت شب...

می‌خواست بگوید «نکند تو هم برای شام عروسی برات آمده‌ای؟» اما نگفت.

ـ هیچی، می‌روم تا خانه مش صراحی، کار دارم.

ـ خانه مش صراحی؟... آن که خانه‌اش پائین حمام است، منگ شده‌ای...

راستی، چرا ماهرخ به این سمت آمده بود؟ انگار از اول هم به همین قصد از خانه بیرون زده بود دست به لیفه کمرش برد. حجم صناری‌ها را حس کرد. باید برمی‌گشت... حالا که آمده بود... شاید کمی جلوتر جایی، گوشه‌ای گلناز را ببیند. یعنی این وقت شب، او را کجا گذاشته‌اند؟ نکند جایی تنها مانده باشد! از آنها هر چه بگویی برمی‌آید. «کاش من هم با آقاجان آمده بودم. وقتی بچه‌ام را انداخت وسط این گرگها و برگشت چه حالی داشت دخترم!» اما مگر می‌شد؟! خشم آقاجان به ماهرخ امان نداده بود که از جا تکان بخورد. همان‌جا توی پسینه مانده بود، خشک. تا آقاجان برگشت یک ریز اشک می‌ریخت. از همان وقت می‌خواست بیاید پی بچه، اما نمی‌شد. بهانه‌ای، چیزی می‌خواست. وقتی آقاجان صناری‌ها را روی شلیته‌اش ریخته بود و او را سراغ مش صراحی فرستاده بود، خوشحال شده بود. اولین بار بود که آقاجان او را به خانه مش صراحی می‌فرستاد و ماهرخ غرغر نمی‌کرد. و حالا مانده بود که چه جوابی به مشدی قربان بدهد. اما مشدی به او مهلت نداد:

ـ حق داری دختر، خوب هرچه باشد یک روز شوهرت بوده، انگار دلت جخ کنده نشده... اما خوب او هم پر بی راه نمی‌گفت، باآن بی آبرویی که داداشت راه انداخت... حالا دیگر هرچه بوده تمام شده، این حرفها دیگر...

ماهرخ تف انداخت روی زمین و دور شد. دیگر چیزی نشنید. حرفهای مشدی قربان هم قاطی همهمه بقیه شده بود. ماهرخ به نور کدر فانوس اعتماد نداشت. رد سنگ چین رودخانه را گرفته بود و آرام پیش می‌رفت. اطراف را می‌پایید. توی تاریکی‌های مشکوک خیره می‌شد، به امید نشانی از گلناز. شاید آقاجان که بچه را روی دامن عروس انداخته و برگشته او را بیرون کرده‌اند و حالا توی این شب بی‌مهتاب، تنها گوشه‌ای وامانده است. نزدیک‌تر که رسید، نور فانوس را کم کرد و گوشه‌ای منتظر ماند. چشم از در خانه برات برنمی‌داشت. یک بار در باز شد و زنی بیرون آمد و یک سطل زباله عروسی را توی رودخانه ریخت و برگشت. مشدی قربان از کنار ماهرخ رد شد. زیر لب غر می‌زد. ماهرخ فانوس را خاموش کرد و پی مشدی آرام و بی‌صدا راه افتاد. مثل آن وقتها که دور از چشم بی‌بی پای دولا بچه می‌رفت و یک قرص نان توی خمره روغن می‌زد و رویش آب می‌ریخت و بی‌صدا بیرون می‌زد و گوشه طویله می‌ماند تا نان تمام می‌شد. دیگر آن قدر نزدیک شده بود که صدای ساقدوش را می‌شنید:

ـ کربلایی جعفر ده قران.

بعد صدای هلهله زنانی که تا صبح پای اتاق حجله بیدار می‌ماندند تا از مادر عروس مشتلق بگیرند. ماهرخ ایستاد. گوشه گرفت. مشدی قربان از پل چوبی روی سنگ چین رودخانه رد شد و با مشت به در کوفت. در باز شد و یک مشت از زنها بیرون ریختند واگر یکی‌شان مشدی قربان را نمی‌گرفت حتماً افتاده بود توی رودخانه و شب عروسی مصیبت به بار آورده بود. مشدی از لا به لای زنها داخل خانه شد. ماهرخ از میان زنها دخترکی را دید که انگار بچه‌ای را به پشت بسته بود. شاید گلناز بود. حتماً گلناز بود. ماهرخ هیچ چاره نداشت باید منتظر می‌ماند و ماند. زنها از یکدیگر خداحافظی کردند. از خوشی دلشان غنج می‌رفت. روی پا بند نبودند. شلیته‌هایشان یک دم آرام نمی‌گرفت. ماهرخ در فرورفتگی دیوار مغازه حاج نصرالله چوب شده بود. اگر او را می‌دیدند، آبروریزی می‌شد. اما شانس آورد که همگی رو به بالا رفتند. صدای ونگ ونگ بچه بلند شد. دخترک کمر می‌چرخاند و غر می‌زد. ماهرخ او را شناخت. دختر خرانکی، زن کدخدا بود. پس صبح که با ننه‌اش به حمام می‌رفت برای عروسی بود. بی‌بی حق داشت که به آقاجان بی‌راه می‌گفت و کدخدا را نفرین می‌کرد. دختر خواست برگردد و به خانه برود که ماهرخ بی هوا صدایش زد. نمی‌دانست چرا، اما صداش زد. فقط می‌دانست که باید صداش بزند. دخترک برگشت، یک لحظه ترسید. اما ماهرخ تند پیش رفت و جلو دخترک خم شد تا او را بشناسد، مبادا فریاد بزند و اهل خانه را خبر کند.

ـ صغرا نترس، منم ماهرخ،... اگر... اگر خسته شده‌ای بچه را بدهش به من تا نگهش دارم و ساکتش کنم... اصلا... کمرت درد می‌گیرد...

اما دختر برگشت و پشت کرد:

نه ننه‌ام مرا می‌کشد. تازه از تنور درش آورده‌اند، آرام نمی‌شد...

ـ تنور؟ کدام تنور؟

ـ تنور دیگر... خوب همه‌اش هوار می‌زد... ننه‌ام گفت نگهش دارم... نمی‌تواند روی پا باشد خوب، پاهاش سوخته... گفته بعد از عروسی صنار بهم می‌ده...

ماهرخ داغ شد. چشم انداخت به پاهای بچه که کهنه پیچ شده بود. بچه از تا رفته بود. گریه‌اش به ناله‌ای خفه تبدیل شده بود. یک بار که سربلند کرد و مادر را دید، دوباره آرام گرفت و سرش لخت‌ورها افتاد روی شانهٔ دخترک.

ماهرخ به هیچ چیز نمی‌اندیشید. تنها چیزی که فهمید کلمه صناری بود. دست به لیفهٔ کمرش برد. پنج قران را بیرون کشید و همه را به طرف دخترک گرفت:

ـ بیا این هم صناری، نه یکی، پنج قران است. همه‌اش مال خودت، همه‌اش، بچه را بده به من. همه‌اش مال خودت.

دخترک پولها را از دست ماهرخ قاپید و جلو چشم گرفت. انگار باور نداشت. این همه صناری! ماهرخ معطل نکرد. چادر کمر دخترک را باز کرد. گلناز را بیرون آورد. دستی به کهنه‌پیچ پاهاش کشید. چشم به تاریکی دوربالا محله انداخت. نگاهی به عقب کرد. مانده بود، درمانده، راه برگشت نبود. دخترک شادی کنان به خانه دوید. ماهرخ بچه را به سینه چسباند و قدم تند کرد به طرف بالامحله و قبرستان پشت «پیلاچرنا». هنوز چندان دور نشده بود که جیغ و فریاد زنان را پشت سر شنید. اما ماهرخ و گلناز در شبی که مهتاب زیر ابرهای خاکستری مانده بود گم شدند.

۹

کوهسنگی رنگ و بوی سرما و زمستان داشت. ماهرخ چشم باز کرد. آفتاب سرد کوهستان بالا زده بود. گلناز جزناله می‌کرد و خود را به سینه مادر می‌فشرد.

ماهرخ سرپا شد و چشم انداخت به خانه‌های دنبلید. از دور رگه‌ای سیاه دید. مردم بودند. انگار جنازه‌ای روی دستشان بود. خیره شد. دلش پایین ریخت. چشم تیز کرد. مردم گویی از خانه‌های پایین حمام بیرون می‌آمدند. انگار خانه مش صراحی بود. رگه‌ای سیاه که جنازه‌ای روی دستهاشان بود. وهمگی به سمت قبرستان بالای «پیلاچرنا» می‌رفتند. یک شام دیگر برای مشدی قربان جور شده بود. ناگهان صدایی در کوه پیچید که او را صدا می‌زد:

ـ ما......هـ......ر......خ

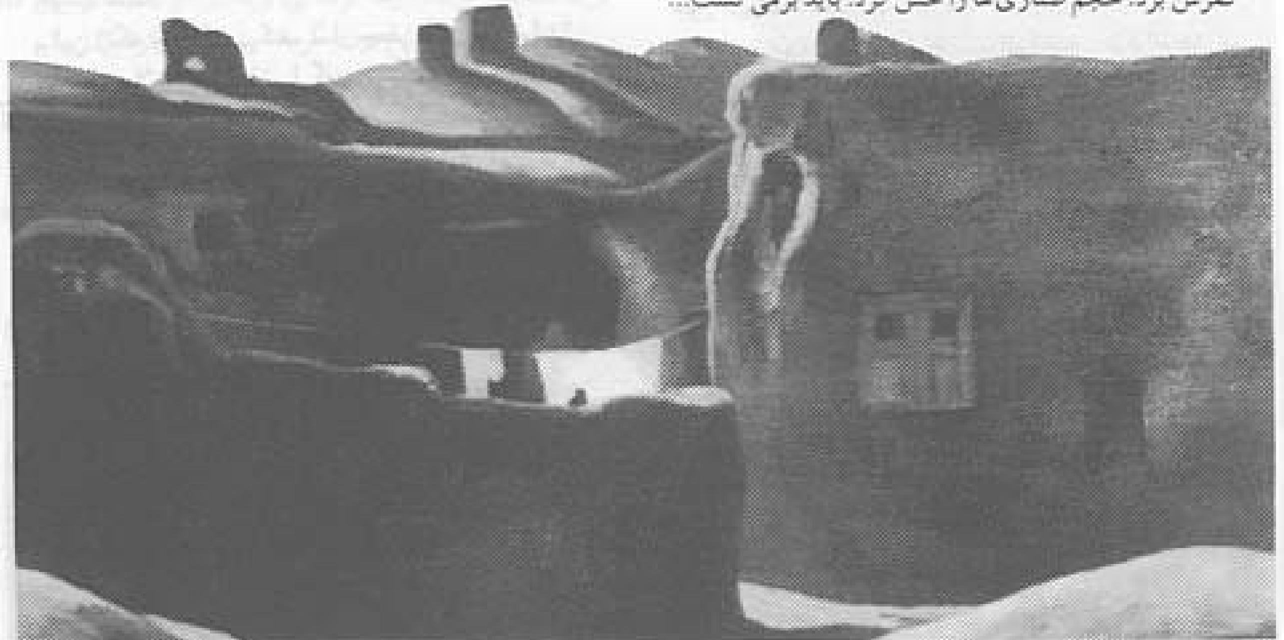
صدای آقاجان بود که به قله‌های دور کوهسنگی رسید و تن به صخره‌ها سایید و برگشت و با صدای عزاداران دنبلید پیوند خورد و گم شد.

ماهرخ تند برگشت. زانو زد و سیب‌زمینی‌هایی را که سر راه از زمین‌های کنار راه بیرون کشیده بود با مشت کوبید و به پاهای گلناز چسباند. بعد گوشه شلیته‌اش را جرداد و دور پاهای بچه پیچید. گلناز هنوز جز ناله می‌کرد:

ـ ننه پاهام، پاهام می‌سوزد، ننه...

ـ ننه به قربانت، ورخیز دخترم، ورخیز که دیر شده...

گلناز را به پشت بست و از صخره کبود بالا رفت و تن به کوره راههای کوهستان سپرد و پشت اولین بلندی گم شد. تا ولیان هنوز راه زیادی مانده بود.





همگان، ایستاده مرده بودند...

● رزگارسعید ـ کُرد عراقی (ارومیه)

سرآغازِ راه

من به بازجستِ رفته‌ها برآمدم: به بازجستِ نخستین یادواره‌های عظیم‌ترِ عشق؛ به بازجستِ نیاکانم: به بازجستِ خویش! که آنان خود ماندگاری جاودانه‌اشان را از من داشتند، و من از دمِ مسیحایی‌اشان جان!

در بهتِ بیکرانِ شبانگاه، در بطنِ گستره‌ی خموش شوره‌زارِ یأس، تکیه بر کومهٔ قطرانی شب‌زده بودم... و به شام مرگزایی که رسوب وارفتگی و خمودش، دلتایی سترون از انزوای مطلق در وجود می‌آفرید خو کرده و در «خود» پوشالی خود اسیر بودم، که کورسویی از دوردست ـ از ورای ایستایی و مرگ ـ مرا بخود فراخواند و ندایی نیز از فاصله‌ای بس نزدیك با من ـ از درونم ـ مرا به رفتن واداشت... وبدینگونه بود که دیدگانم بر فراختای گشوده گشت.

روشنای پویندگی در من بود و من وارسته و سرمست به پیش می‌تاختم: راه توشه‌ام عشق بود و منزلگاهم نور!

از گرده‌ها و گریوه‌های نومیدی گذشتم، از پچپچه‌های تردید و دودلی، از آرامش سرد و فریبندهٔ یقین، از دخترکانی که در تالاب ظلمت آلود بردگی دست وپای می‌زدند و ناله‌اشان چونان الماسی که بر آبگینه کشند در تاریکنای جهل و واپسگرایی گم می‌گشت: نیز از شهرهای پرجذبه، با اقامتگاههایی ستبر، کوچه‌هایی پیچ در پیچ و ورودیهایی نرده ای که بی بهره از پویایی زمان، غرق در سکون سربی و دهشتناك اعصار بودند و بر از هم گسیختگی مرموزشان، سکوت وقیحانه‌ای که نمودگار اشرافیت مآبی کاذب قرن است خیمه در خیمه زده بود.

سودای کوه در من بود و من ـ آدم یاغی قرن ـ با گامهای شتابناکی که ضرباهنگشان لرزه در بهم ریختگی سیال شب می‌افکند، در کشتزارهای اندوه و آهن راه می‌سپردم: رفتنی ناگسست با من بود و از عشقی ترد سرشار بودم!

قدعلم کردگان دیروزین را که شمشیرهاشان در نیام، زنگار گرفته بود به همان تقدیر محتومی که به پستی آن گردن نهاده بودند ـ به دریوزگی و مرگ ـ وانهادم و رفتم.

مردمانِ محله‌های دوداگین را که دیدگانی مجوف داشتند و شب در نی نی محو و ناپیدایشان لنگر انداخته بود و آنان پُرسان پُرسان در راهکوره‌های ابتذالی سیاه راه بجایی نمی‌بردند،وانهادم ورفتم.

در لحظه لحظهٔ این ناآسودگیهای سکرآور مارش خروشانِ خلسه و عشق در من جاری بود و مرا به رفتن وامی‌داشت: شرابه‌های بازآفرینی در دستانم بود و گامهای شتابانم ایستگاه سروده و عصیان!

از سرزمینهای خشك و نازایی که چشمه سارانش قیراندود بود و کودکان تشنه لبش دراز به دراز در بسترِ ملولِ خشکرودها افتاده بودند گذشتم؛ و مرا پروایی از رفتن نبود.

گذشتم، از دریاهای خشماگینی که زورقهایی پابسته در زمان، میان خیزابهای تیره و هراس برانگیزش سرگردان بودند، از بهم ریختگی سیالِ دشت، از رودباره‌های اشك و دریاهای خونابه که کوه‌های عصیانی اشان سر بر آسمان می‌سودند، از قلاده بر گردنهایی که فوج فوج به مسلخ می‌رفتند؛ و مرا پروایی از رفتن نبود: نیز از کوته‌اندیشان صبوری که در گسترهٔ کشتزارهای بیحاصل با اندامواره‌هایی سخت تکیده و استخوانی و دیدگانی بر آماسیده پرسه می‌زدند: عظیم‌تر خلقی که خفتن جایشان ساحت دشت بود و بالینشان خاربته و سنگ!

شراره‌های نفرت مقدس با من بود و من نفرتی اینچنین پویا را در پس باروهای ناگشودهٔ دل، از گزند وسوسهٔ روزمرگی پاس می‌داشتم!

بوی جنازه و مرگ می‌آمد و من بی‌پروا در شب گام می‌زدم: بناگاه در پهنای بویناك دشت با گروه گروه مردگانی رودررو شدم که داس سیاه دروگر زندگی میانشان افتاده بود... وشگفت‌برانگیز آنکه همه ایستاده مرده بودند: در پس هر خار و خاربته، در پسِ هر درختچه و تخته سنگ!...

باریکه‌ای از خون از گوشه دهان بر چانه‌اشان جاری بود و همه با اندامی سخت بلواره، برافراشته و استوار مرده بودند. ویگانه جنبنده این پهنای بی‌نشان میرندگی، پسرکی کم سال بود که مویه‌اش در تنوارهِ گجسته و تیره‌گون شب می‌نشست و باتکیه بر گامهای نوآزموده کودکی میان مردگان می‌گشت.وامانده از رفتن، اندیشناك و دردمند به نظاره ایستاده بودم که مرا دید و بسویم خیز برداشت: فریادرَسَم پنداشته بود!... در آبگینه نموك دیدگانش التماسی صامت موج می‌زد... ومن سرگشته و حیران مانده بودم که از دوردست ـ از فراسویِ تاریکی و انجماد مرگ ـ خرمنی از آتش و نور پدیدار گشت که نزدیك و نزدیکتر می‌آمد: آنچنان نزدیك آمد که دیگر فاصلی میانمان نمانده بود: و من خواهرم «زکیه»* را بازشناختم که از انحناهایِ مبهم واثیری تنش و قلبش گرما وروشنایی تنوره می‌کشید.

... جفت نعلین پولادینم را، بی‌آنکه کلامی بر زبان آرد، از پاهایم درکشید، و من شگفت‌زا می‌دیدم که چگونه آن پاپوشها میان کوره آتشین دستانش بسان موم نرم میگشت... وهنوز بذر نوپای تحیر را در یاخته‌های تنم نخشکانده بودم، که او ـ خواهرم «زکیه» ـ شئی را که می‌توانست هر چیز باشد مگر پاپوش، میان دستان پذیرا و نیازمند کودك نهاده، همانگونه که آمده بود، همانگونه نیز رفت: بی‌صدا و شعله‌ور!

آتش از پیکرش زبانه میکشید و او سرمست و توفنده ـ بی‌آنکه دمی از رفتن بازماند ـ بسان آهویی رموك از سنگی به سنگی می‌جست وروسوی قلّه مه و نور می‌رفت!... کودك دیگرمویه نمی‌زد، سرود می‌خواند و سرودش به فریادی بلند که بوی عصیان و خیزش می‌گرفت و پلاس تیره‌گون شب را اشباع می‌کرد، مبدل شده بود. دقیق نگریستم: میان دستانش نبرد افزاری سخت برنده بود! و شهیدان، شهیدان قرن دود و خون و باروت، قرنی که زهرخنده‌های منجمد بر لبان کودکانمان سیمایش گشته‌اند، و تنگنای دربندبودگی پوست بر کالبد پسران کاوه آهنگر می‌درد، زایشی دگرباره را آغازیده بودند و با دهانی خونآلوده و زخمی، سروداثیری جاودانه گشتنهای مطلق و ابدی را می‌خواندند.

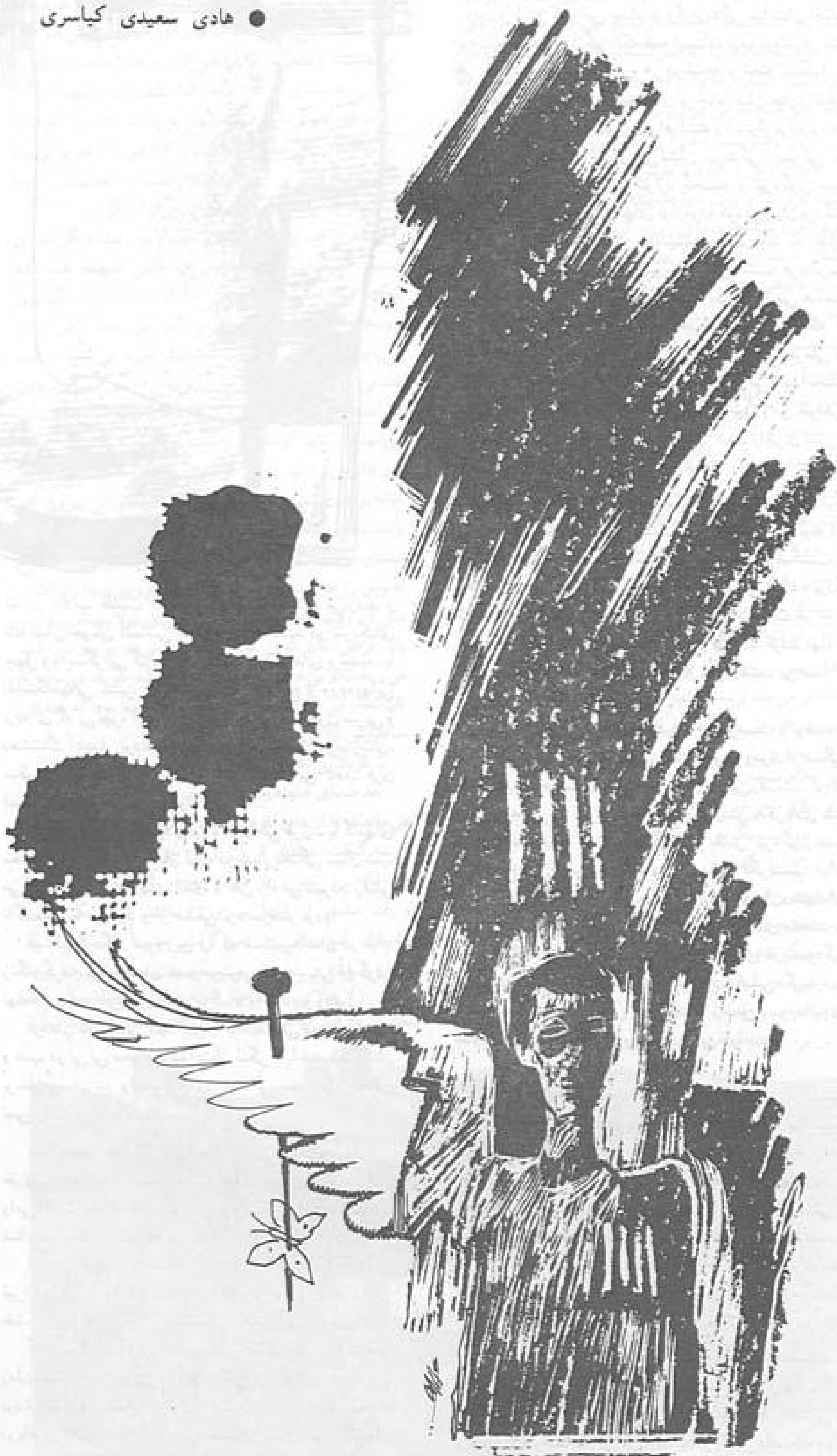
من از بازجستِ نخستین یادواره‌های عظیم‌ترِ عشق بازآمدم: از بازجستِ خویش! و اینك ایستاده‌ام برآستانهٔ دنیایی ازیقینی بارورو سبز به نظاره! بر آستانهٔ دنیای فوّاره‌ها وپاسهای سپید: دنیای وارستگی‌های مطلق و بی‌نیازیهای جاودانه: دنیای رنگها!.... در پس رویم دنیایِ میرندگی و دلقکهایِ حقیرِ مسخ ودوگرایی بود، که از نیم‌جرتِ واپسینِ خویش گاه به گاه برمی‌جست و باز بسانِ محتضری نیم جان، در ژرفنایِ عبوسِ تیرگی غرقه می‌گشت... ومن اینك ایستاده‌ام بر کمرکشِ کوهسارمه و نور، و شگفتا، در سرآغاز راه!

---

*) زکیه آلکان دانشجوی رشته پزشکی دانشگاه دیاربکر ترکیه که در اعتراض به سیاستهای غیرانسانی و نژادپرستانه وضداسلامی رژیم ترکیه در مقابل دانشگاه دیار بکر خود را به آتش کشید.

خودخوانی غریبه دشوار

● هادی سعیدی کیاسری



سواره می‌آیی
و گیسوان شعله‌ورت
شب را
پس می‌زند
تمشکزاران و
برنجستانها
به نام تو آغاز می‌شوند،
و گرسنگان
که آرزو می‌کارند و
باد می‌چینند،
رودخانه‌ها
که به پوچ می‌ریزند.

سواره می‌آیی
با ابروانِ دوزخ درشب
صدایت پیر شده‌ست
نگاهت پیر شده‌ست
و اشکهای تو
پیرند.

اینجا
این کرانهٔ تاریک
آغاز کبود تو بودِ
اینک
رود از درنگهای تو آبستن است
و ماه زمستانه محال.
تا خون به رقص آید و
گل ممکن شود،
دستان منجمدت را بگشا!

بگذار!
طوفان و موج هم نفسی تازه کنند
بگذار!
درختان زنده شوند
و شب
ـ در تگرگ و مرگ ـ
ترانه بخواند

سواره می‌آیی
گیسوی باد در مشت
بارانی و برهنه می‌آیی
گیسوی باد در مشت
همه را به نام می‌خوانی

و نمی‌دانی
که روزها و
مردگان
بر نمی‌گردند
و نمی‌دانی
که نخواهی مرد

ای گم،
ای گوزنِ خیابانی
دهانم
ازنام تو لبریزست
و روز وشبم
پنجره‌ای رو به‌توست
نه
تو نخواهی مرد

این داسها که به گرده نهان می‌کنی
این اسب‌ها
که در رگان تو می‌تازند
این ترانه‌ها
که با تو سنگ می‌شوند
این تفنگها
که در گوش تو می‌گریند
این ضجّه‌ها
که از تو می‌آغازند
این گلوگاهِ گس و
این لبان مکدّر
نمی گذارندت،
نمی‌گذارندت که بمیری

آه ای صدای مرتعش نمناک
فردای هرگز گل
دیروز بی‌کبوترِ خاک!
تو نخواهی مرد
که حشر پرندگان را
به دوزخ دلپذیر می‌بینی
و قهقاهِ ابرها را
در آسمانِ خوش اقبال می‌شنوی
تو نخواهی مرد
ـ فقط ـ
ترانه‌ای که نشا کردی،
خوشه نبست.
و داس کوچکِ زنگخوردَت
در گردهٔ گسستهٔ چوپانان
گم شد.

تو نخواهی مرد
فقط
شب پاها
با چشمان دریده
برکنارهٔ تاریک رود خشکیدند
فقط
آسمان سیاه شد،
آنقدر
که به پهلو بخوابی
و ستاره
ستاره
فراموشش کنی
تو نمی‌میری
که توانِ گریستنت هست
نه،
نمی‌گذارمت که بمیری!

تو ایستادی
با چشمهای باران در شب
و من گریه نکردم
صبح شکسته و
صدای گسسته با تو بود
و من گریه نکردم
پیشانی خاموش و
دهانِ خاکستر با تو بود
و من گریه نکردم
فروردین شرم و
گیسوی بریده با تو بود
و من گریه نکردم
جا نماز خاك و
انگشتریِ ماه با تو بود
و من گریه نکردم
پر سرخِ سرب و
نامِ ناتمامِ شکوفه با تو بود
و من گریه نکردم
عطرِ چرخان
زخمِ چرخان
خونِ چرخان
مرگِ چرخان با تو بود
و من گریه نکردم

سواره می‌آیی
و دستهای شعله‌ورت
شب را
پس می‌زند

ای گم،
ای غریبهٔ دشوار
اینجا
هماره چنین بوده‌ست
آمیزه‌ای
از شیههٔ اسبانِ جوان و
شیون زنان
و مردان
که ـ باران و سرگیجه و باروت و باد ـ
چشمهای خالی خود را
در کومه‌های گرسنگی و نفرین
دفن می‌کنند
و شرم و شکست را
به نفس‌های نحسِ تو
می‌آویزند
اینجا،
هماره
همین
بوده‌ست.



آه ای سایه‌وار بی‌تن
دیروز برپر گل
فردای خاکستر من!
او
که در بهار و
فرصت شکوفه نشست
او
که از دریچهٔ خون سحرگاهی
به عطرها و
صداها و

نامهای نه اینجایی بپوست
به زمستانی
که در من و توست
خو نمی‌گیرد
تا چشمه به رقص آید و
ماه ممکن شود
چشمان منجمدت را بگشا!

سواره می‌آیی
گیسوی باد در مشت
لب می‌گشایی
خون شعله‌ورت
شب را
پس می‌زند
همه را به نام می‌خوانی
و نمی‌دانی
که پرستوها بر نمی‌گردند
و نمی‌دانی
که نباید مرد

آه ای پلنگِ بی‌فروغ
شطِ بلور نمك
زیباترین دروغ!
این چشمها به چه کارت می‌آیند
وقتی که نمی‌بینیش؟

این لبها ازچه می‌تپند
وقتی که نمی‌بوسیش؟
او
در نعره‌های پیر و ناگزیر توست.
زنده تر از مرگ
نامی بیاب و
ـ صدایش کن!

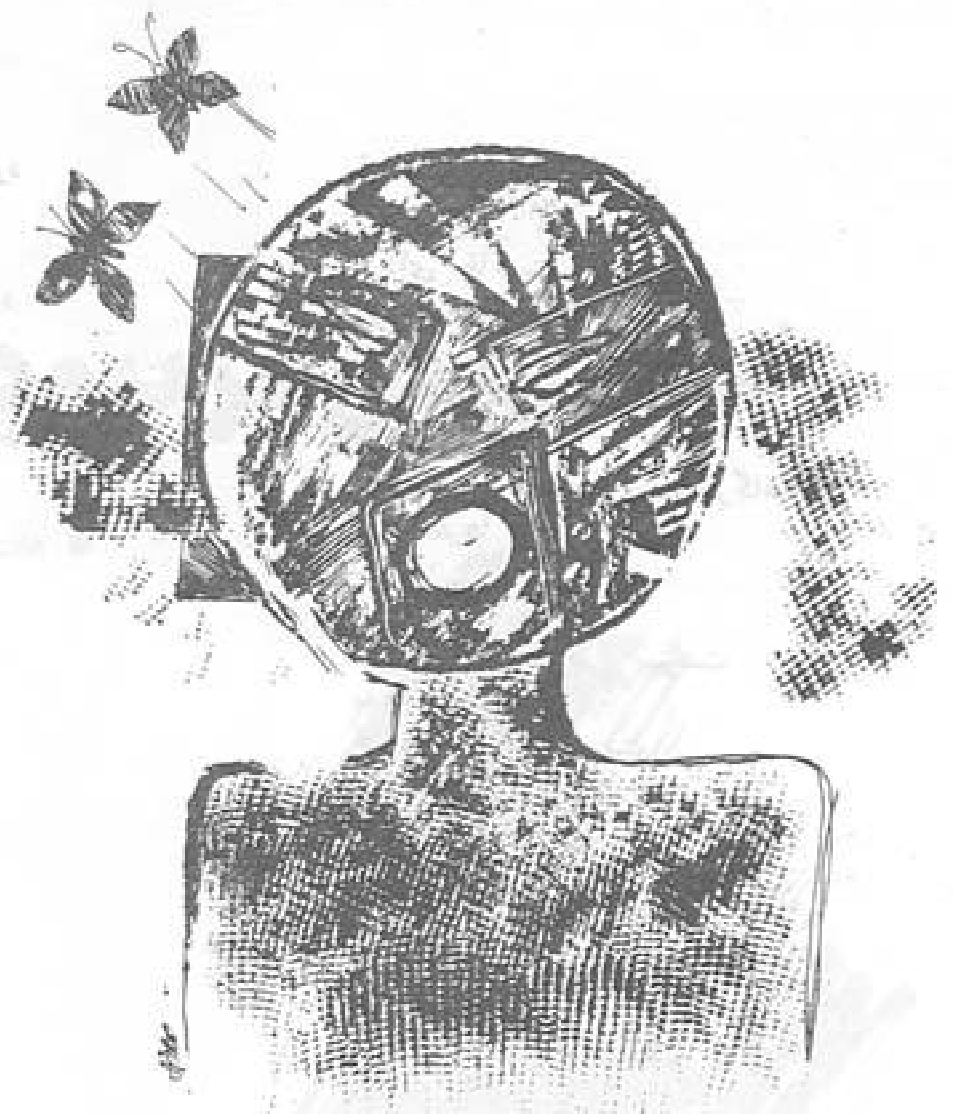
سواره می‌آیی
بی‌چشم
که بتابد
بی‌دهان
که بخواند

آه ای استخوانپارهٔ گرگ
معجونِ شعر و شوکا
دیوانهٔ بزرگ!
به نام تو،
آواز می‌خوانم
نام تو
دهانِ من است.

زادگاه زنبق

■ احمد عزیزی

(۳)



و این حزن‌انگیزترین ترانهٔ آدمی در اعصار آواز است که آدمی نتواند در پستوی دل خود در نهانخانهٔ درون خود بنشیند و در آغوش آب باشی مسیر بازگشت مسیح(ع)، بنشیند و فوّاره‌های کوچك احساس را برافرازد.

حیرت در این نیست که چرا از نقش شیطان در معماری زیبا و هندسی قرن سخن نمی‌گوییم/ حیرت در این نیست که چرا برهنگی عشق را در مقیاسهای مادّی تن رقّاصگان و لباسهای کندهٔ مرداران لب رودخانهٔ متعفن تمدّن اندازه می‌گیریم/ حیرت در این است که همهٔ ما شمشیرهای نازك رگهایمان را با زخمه‌های ضربی تارهای بریده و رشته‌های گسسته‌ی تنبورهایی زده‌ایم که از چوبهای ایالت آلاباما و از قلب قبیلهٔ وحشی گیتارها آمده‌اند/ حیرت در فریاد بی‌اختیار ما در زیر چرخهای له شدهٔ صخره‌های تاریخی جبر حکمرانی شیطان بر قلمرو کوه‌ها و کرکسهاست/ که ما را با چشمهایی نابینا از بغل گوش سیمرغ می‌دزدد و به چاه هزار حلقهٔ دهان مارانِ غاشیه به دست دوزخ طلایی تمدّن می‌اندازد/ آری این تن‌پوش قلابی ماهتاب را که در شطّ تابش سینی‌های فلس ماهیان مسموم معاصر افکنده است/ و این دریای خون‌آلود خنجرها که در زیر زخم طلایی خورشیدها برق می‌زند/ و این سپاه گرسنهٔ گیاهان و سواران شکست خورده‌ی درختان پیر و میمونهای برهنه و ابرهای یائسه را که برچشم‌انداز تاریك جنگل آهن‌پوش عصر گسترده است/ و من در طلیعهٔ این افقهای تاریك و این کلاغهای سرگردان جز بال نامرئی خفاشان مختلط و صدای زنجره‌های به هم بافتهٔ کارخانه‌های درهم تنیدهٔ عنکبوتان طلاپوشی که در بازار رنگارنگِ الیافِ اوهام قدم می‌زنند/ و نان شادی جوجگان ترس‌انگیز شیطان را از دامان لبخند خالی کودکان زامبیا می‌دزدند. آواز دهشتبار دیگری نمی‌شنوم.

□

نگاه کن! هنوز زخم غارت ارامنه بر خنجر خونین

شطحك...

بلندترین قصیدهٔ جهان که در مدح سلطان منحوس سروده شده بود، از آب گرفته شد!

○

ملك فهد که با مسلمانان آسیا، میانهٔ خوبی دارد به هریك از حجاج روسی و مولداوی یکی یك جفت دمپائی حصیری تمام اتوماتیك هدیه می‌دهد.

○

حزب اسلامی حکمتیار و حزب اسلامی سلطان مسعود غزنوی و حزب اسلامی ظاهرشاه و حزب اسلامی ملك فهد بن فیصل سعودی افغانی با یکدیگر بر سر اتحاد اسلامی به مذاکره و مباحثه و مناقشه و مجادله و مبادلهٔ آتش پرداختند.

○

کشمیر مکشهای تازهٔ هند و پاکستان آغاز شد.

○

ساکنان کره ماه با ارسال پیامی به اهالی اورانوس، سالگرد تأسیس حیات در این کره را تبریك و تمدّن آسمانی ماوراء کهکشان را به عنوان یك تمدّن نمونه که براساس نور و برپایهٔ نیایش بنا شده است ـ مورد تقدیر و سرنوشت قرار دادند!

○

پس از گذراندن یك ترم تولّی و شرکت در اردوی صحرایی جنون به کلیّهٔ متقاضیان لیلا گواهینامهٔ عاشقانه داده می‌شود!

لبخند رقّاصگان نامشروع دربار سلیمان غیرقانونی می‌درخشد/ و هنوز دختران گرجی/ در دوران گرگرفتن ذغالهای گریبایدوف وارد می‌شوند ـ با رگهای شیطانی شراب ـ و جوان تازه سبزه بر لب جوی رستهٔ جهان سوم را به خرابه‌های مرفین و گاراژهای پرت کوکاکولا می‌کشند/ و هفتاد ستون شعله از هفتصد ستون تمدن رویین معاصر که بر شانه‌های هول‌آور اژدهای هزار چشم شیطان روییده است ـ با هفتصد زبان آتشناك به بلعیدن بالهای فرشتهٔ نازکدل بارانی پرداخته است.

□

نگاه کن ببین چه رودخانهٔ خونالودی از خون شهیدان شمعها و چه تپّه‌های خاکستری مخوفی از پَر پروانه‌ها بر دروازه‌های دودآلودهٔ تاریخ چیده‌اند؟

این سر مسیح(ع) است که بر نیزه‌های یهودا تکان می‌خورد و این درفش به داغ کشندهٔ شقایق است که به دهان افعی زرد تازیانه‌های آتشین گیسوان رقاصهٔ شیطان می‌افتد/ آنان عشق می‌خورند و مردارهای بی‌خاصیّت باتلاق اتوبان‌ها را تولید می‌کنند/ آنان خون سبز آمازون را می‌نوشند و بسته‌بندی‌های فاسد و نوشیدنی‌های سرطانی بیرون می‌دهند/ آنها انسان را مثل خرگوش آزمایشگاهی کوچکی پشت شیشه‌های ظلمانی دانش کشیده‌اند و میکرب‌های ناشناختهٔ تنهٔ قارچهای کپك زدهٔ لایه‌های زیرین تعفنِ هوس‌آلودهٔ بشر مخنث معاصر را به رگهای سبزِ گیاهان جهان پیوند می‌زنند/ و روزی عنکبوتی بزرگ از قعر آهن‌ها برخواهد خاست و با یورشِ زلزله‌وار به قلب سنگی رادارها خواهد زد و بذر همهٔ نیلوفران و تخم همهٔ کبوتران را که در حافظهٔ تاریخ انباشته است، خواهد خورد و مثل اهریمن تاریك در خیابانهای خالی و کوچه پسکوچه‌های مدرّج معاصر طبل توفان خواهد زد و غریو شیطانی شرك خواهد نواخت/ آنوقت خیل بی‌خاصیت انسانهای کلیدی و دختران و پسران کوکی به خیابانها خواهند ریخت و برای چشمهای ملتهب و تاریك شیطان و دستهای مهیب و نفرت‌انگیز عقرب

هزارسالهٔ استکبار هورا خواهند کشید/ افسوس احساس آبی آرامش در مسیر عمودی آوازرا از دست داده ام/ افسوس لبخند طاعونی ام که بی‌رحمانه‌ترین تحقیرها را بر گردهٔ مهربان تازیانه‌اش تحمّل می کند، طاقت گلبرگهای نازك تحریر خونین بلبل را ندارد/

من می گویم باید همهٔ شاعران را به شخم شاهدانهٔ تلخ تاریخ در چمن به خون خفتهٔ شهیدان و کفن سرخ همهٔ شقایقها برد/ و باید شاعران را به جرم واژگونه کردن لبخندها و تفسیر به رأی شکوفه ها به دار مناجاتی ابدی آویخت/ زیرا شاعران در جریان بزرگ عصیان احساسات بشری اخلال می‌کنند و جوانان غیور عاطفه را به زندان استعاره و تبعید خوش و آب و هوای تشبیه‌ها می‌فرستند/ اکنون هر کرشمه‌ای که منافع شیطان را تأمین کند از لبهای مبارك خداوند نیست/ شیطان مثل رودخانهٔ یاغی موج گسیخته‌ای بر کائنات شوریده است و مشیّت تاریخی افروختن ظلمت در زیر آیینه‌های الهی را انجام می‌دهد/ و این مشیّت تاریخی نه از لبخند کریم خداوند، که از چهرهٔ کریه شیطان نیشتر نشأت را به کام انسان ـ این زیباترین و زخم‌خورده‌ترین آفریدهٔ جهان می‌زند/

من شیطان را در بزم چنگیز، در بارگاه نادر/ زیر قبای شاه عبّاس و در مجلس سنای آمریکا دیده‌ام/ من شیطان را هنگام آتش زدن کارخانهٔ شیرخشك در دیسکو تاریك آواکس‌ها و آتش‌بازی باشکوه جنگ ستارگان دیده‌ام/ من شیطان را در نگاه حریص پرهیزگارانی دیده‌ام که می‌خواهند همهٔ بهشت را به حبالهٔ نکاح خود دربیاورند/ من شیطان را در دست لبنیّات‌فروش‌هایی که چند برابر روی جنس مؤنث لبخند خود می کشند، دیده‌ام.

و دیده‌ام چگونه بچّه مؤلّف‌های روزنامهٔ سیاهِ «عصر سرب» در اتاقهای نور ادبیات قهوه‌ای و کدرشان، شیطان می نوشیدند و شیطان دود می کردند.

□

و من در سال هزار و سیصد شمسی تبریزی در دبستان تاریخی الموت در رشتهٔ رسم زخم شقایقها شرکت کردم و در تقلید صدای چکاوکها اول شدم/ و به ورود در چمن خونین‌دلان تجلّی عشق مفتخر گشتم/ و اولین کار من، کشیدن کوزهٔ زخم بر دوش شقایق و رنگ‌آمیزی نگاه دختران گرسنهٔ ایلیات مرزهای فراموشی بود/ عکس دندانهای سپید مرا بر در و دیوار لبخند نمایش دادند و من بهترین جایزهٔ بلورین خونین‌ترین غنچه‌های بوسهٔ یك دخترك کولی را در آب و رنگ هزار بُعدی احساس ربودم/ و تاج خونین فرق خروسان چمن تجلی را بر فرق ملکهٔ طاووسهای تخیّلم نهادند/

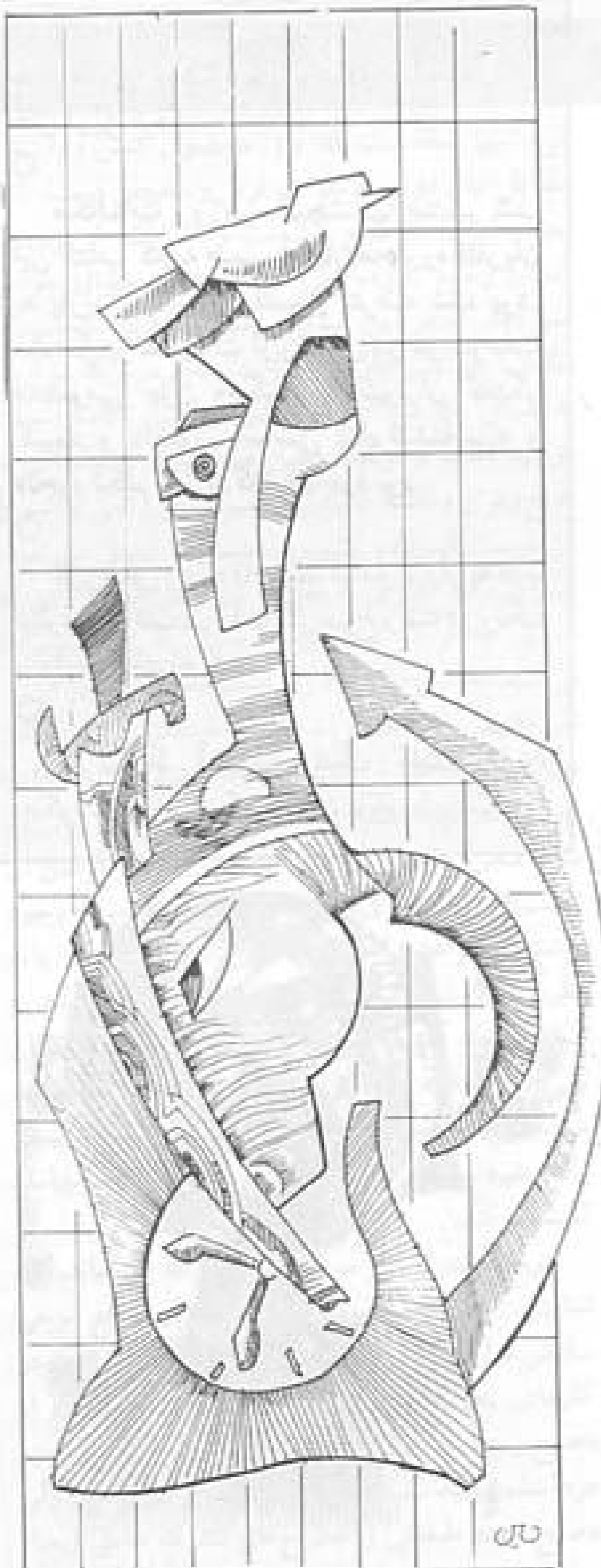
و من در تالار تاکها و در مجمع سُرخ شرابها شرکت کردم و در موضوع سبز گیاهان و اطراف رشتهٔ نازك تارهای محبّت مثل پروانه‌ای مجرّب و گل سُرخی پخته شده در شعلهٔ شراب، زبان گشودم و تمام زندانیان سلولهای گیاهان جهان با دستمال سبزشان برای چمن رنگارنگ توصیف من هورا کشیدند و دستهای تشنهٔ تمنایشان را در حوضهای شفّاف عاطفه‌ام شستند/ و از بارش بی‌دریغ آواز من بر سرزمینهای تشنهٔ زمزمه‌شان تشکّر کردند.

بدین خاطر، پس از گذشت هزار سال از واقعهٔ مسیح، من تازه مثل یوحنایی یخزده از مومیایی مقدّس خود بیرون می آیم و با انگشت بشارت بار خود، ردّ پای خورشیدهای هجرت کرده و پیامبران گذشته را به

شطحك...

سه پروانهٔ فضایی که در نیزارهای اطراف کهکشان شیری گم شده بودند از ساعت یك نوری امشب بر هزاران صفحهٔ چشم یك سنجاقك سرگردان که به طور اتفاقی از مقابل آیینه‌های اتمی کرهٔ ما می گذشت ـ ظاهر شدند.

این سه پروانهٔ فضائی، بهار سال گذشته هنگام وقوع توفانهای نجومی از پایگاه مغناطیسی خود کنده و به قلب کهکشان پرتاب شدند. متخصّصین پروانه‌های فضایی قبلا اعلام کرده بودند بازگشت این پروانه‌های نیمه‌حیاتی به مرزهای کهکشان خودی تقریبا غیرممکن است. این پروانه‌ها که در چهارصد سال نوری پیش توسط عدّه‌ای از دانشمندان چینی ساخته شده‌اند دارای سیستمی نیمه‌حیاتی ـ نیمه‌الکترونیك‌اند و می‌توانند در شرایط سخت و اضطراری اندامهای آسیب دیدهٔ خود را ترمیم کنند یا در صورت لزوم به دو پرندهٔ کوچکتر تقسیم شوند!



برّه‌های گم شده‌ای که در آیندهٔ گرگ آلود بشر سرگردانند، نوید می‌دهم/ و این پیامبران کتابهایی بر از خنکای خاکها و خلوت خمها و زمزمهٔ مستی‌ها دارند/ و این پیامبران در جان یکایك انسانها مبعوث می‌شوند و رسالت رفتار آدمیان را برعهده می گیرند/ و این پیامبران نامه‌های ابلاغ نشده‌ی بشر ترفیع نیافتهٔ معاصر را از بووکراسی بال فرشتگان رد می کنند و به عرض بلندترین ارتفاعات عالم می‌رسانند/ و این پیامبران وسیلهٔ پرداخت قسط نهایی مستضعفین در زمین می شوند.

□

یادم رفت کمی از کمبودهای زمان کودکی انسان بگویم/ آن روزها دانش در کوچه‌های بشری به دست نمی‌آمد/ و تمام غارهای انسان را که می گشتی یك مشعل بینایی نمی‌دیدی/ بشر به گرازها حسد می‌برد اما از سایهٔ کوه می‌ترسید/ بشر از قلّهٔ پلنگ بالا می‌رفت اما از همهمهٔ موریانه‌ها به وحشت می افتاد/ بشر از روی آبشارها به ساحل عاجها فرومی افتاد امّا از خش خش پای خرگوشی هراسناك می شد/ بدین خاطر تمدّن به عنوان یك نیاز ناشی از پندار ترسناك جهان شکل گرفت/ و انسانها گله گله به رمهٔ یکدیگر پیوستند و در سایه بازوان هم آرمیدند/ بشر در روزهای نخستین، خمره‌های پر شده از نور اشیاء را نمی‌دید و مقدار ظرافتی را که در چشمان نرگس به کار رفته بود تشخیص نمی‌داد/ نمی‌دانست که روی خالهای زیر سینهٔ این کبك باستانی چقدر ریزه‌کاری اسطوره‌ای انجام گرفته است/ و چقدر بردگان تخیّل خداوند برای بالا بردن تخته سنگهای اینهمه کبریا زحمت کشیده‌اند/ و نخستین آدمی که حکمران قبیله شد، نخستین شاعر و نخستین پیامبر و نخستین نقاش جهان نیز بود/ و او ذاتی مقدّس بود که از چشمهای خداوند بر چمن آفرینش چکید تا به هیأت معشوق خداوند و به جامه تقوا و هیکل مقدس آدم به زمین آید و بوزینگان وحشی بربریت ابتدایی شیطان را به زیر سورتمه‌های سرمهٔ چشم زیبایی‌ها بکشند/

و آدم پیام زیبای خداوند را به حوّا رساند/ و در اصلاح تلقی شیطانکهای کوچك تالار قدیمی آفرینش، از نظام عنکبوتی عالم کوشید/ و سعی کرد محل رفت و آمد خداوند را از زنگارهای زدوده شدهٔ زیبایی پاك کند تا پای فرشتگان بازیگوش تجلّی، روی شیشه‌های شکستهٔ شراب محبت نرود و رگ گلهای ناز لبخند خداوند با نیش شکستهٔ دلهای دست به دعا برداشتهٔ عاشقان پاره نشود/ و من سعی بسیار می کردم خودم را هرچه زودتر به ایوان جمال مبارکش برسانم و در صف اوّل مشتاقان تجلّی‌اش در صندلی جلو جمال ـ بنشینم به چشمهای متبرّك و خال یکدانه‌ای خیره شوم و در اثیری‌ترین خلسه‌های جهان فرو روم/ اما افسوس فراق، فرصت خداحافظی با خاطره‌های زیبا را نداد و من زیر رگبار آتشناك دهان شقایقها و بر لب پرتگاه مهیب آواز چکاوکها در تنهایی عظیم خود رشد کردم و بلوغ خود را در میان ویرانه‌های آمیخته به شروه‌های شبانهٔ آتشفشان پیدا کردم/ و بلوغ من مثل زیباترین دختران قبیله تنها بود/ و من تنها به آب بازی رفتم و تنها در میان کوچه‌های اساطیری جهان گام برداشتم و تنها از زیر فوّاره‌های بلند آبهای آتشناك قلمرو تاك، به سوی خاموشی محتوم آوازهای شبانهٔ خود بازگشتم.

اکنون سالیان سیاهی از سترون شدن سایهٔ

سپیدارها و عقیم گشتن باغهای نخستین جهان گذشته است/ و ما نصیب عصر بارش آهن و رویش قارچهای عظیم فولاد گشتیم/ و در دورانی به دنیا آمدیم که یك قطره ابدیت در کوچه‌های تاریك قطارهای سرگردان قافله‌های عصر تباهی ناقوسها و لکنت بلبلان پیدا نمی شد.

و ما مجاورت جادّه را با ذات مقصد خود و اهمیّت نفوذ ماسه‌ها رادر چشمان سحرگاهی غوکهای عظیم صحرایی که روی باطن مسخر دشتهای سترون نگاه/ منظرهٔ فرودآمدن اژدهای آتش را از پلکان دوزخی گیسوان گر گرفتهٔ نخستین لیلای جوان نگاه می کرد/ روی صفحهٔ مسین ساعتهای کاغذی عصر آسیاهای بادی مشاهده کردیم و مثل صاعقه‌ای در شمشیر اسپارتاکوس پنهان شدیم/ تا روزی ذائقهٔ زنجیر بردگان را به گلوگاه سیراب اشرافیان جامهای طلایی و شبهای نقره‌ای بریزیم.

□

من فرزند زخم و گل سرخ و نخستین پسر اکالیپتوس دانا در دره‌های کنارهٔ اسطوره بودم/ پدرم که کاهنِ سبزپوش قاف قلّهٔ سیمرغهای افسانه‌ای قصّه‌های سینهٔ مادربزرگانِ تصنیفهای محلّی سازهای روستایی اعصار کهن بود/ و همهٔ رابطه‌های روشن گیاهان و نور را در لایه‌های خاکستری زمین و زیرِ دندانهای قهوه‌ای گسله‌ها تشخیص می‌داد و به همهٔ ما شیوهٔ دائمی مواظبت از برّه‌ها و نی لبکها را در یك ملودی کوچك محلّی تعلیم داد/ و ما را نبرد برهنه با گرگها و جدال گرسنه با گاومیشهای پاپیون‌زده‌ی عصر عصّاران راکها و سیفون‌فروشان مغازه‌های سمفونی آموخت/ دست ما رابه زاویهٔ زیبای همهٔ آفتابگردانهای نزدیك و دور فاصلهٔ خورشید نیز قوسها و نیمه‌دایره‌های سالنامهٔ کودکی زمین رساند.

■

ناخدای تشنهٔ بادبانهای بیدلم یا ساقهٔ لرزندهٔ نرگس نازکی در گوشهٔ چشم خورشید/ جدال توأمان آذرخش و مرا در پهنهٔ آبی اساطیر دیده‌اند پرندگان/ یا خشم خداگونه‌ام را وقتی که مثل کودکی گمشده برای عدالت و زیبایی، اشك می‌ریزم.

چیستم؟/ نامهٔ پستی که به مقصد کیستم/ هستم آیا یا نیستم؟/ یا عمری مرا تنها با خیالات خوش شاعرانه و اوهام نازك عارفانهٔ ناشی از مصرف مفرط آفتاب و جنگل زیستم/ امّا من معجون ناس و الیاسم/ معجون هندی خال و خطّ خوبان/ و دستهایم در همهٔ کتابهای آسمانی ورق به ورق متبرك شده‌اند/ من مسیحا سرانگشت بودابوس زردشت نشانم/ و موسا ـ محمّد(ص) توفانی در حرای خواب من و در طور گدازان سینه‌ام برپاست/ نه ابوعلمم نه ابوجهل/ ابن شعرم/ ابن غزل و ابوشطحم/ چه سرنوشت پلشت و زیبائیست در گوشهٔ چشم تغافل خوبرویان افتادن و فنای فانوس به دستان مشعلهٔ جمال شدن/ من فانی فی المحبوبم/ من فانی فی السنگ والجوبم/ من فانی فی لقای یارم/ دوره گرد تماشای دلدارم.

ای اسراسرایان دیوان سبحان‌الله/ حراپرستی معراج خلوت مرا بنگرید و بر بیکران بعثت ذرّات جهان ایمان آورید!/ و اکنون تا بیخ گلو غرق حلّاج از میخانهٔ اناالحق برمی گردم با دار گیسوان دلبر بر دوش/ با تمنّای خال خوبان درّهٔ تاول/ از اعصاب سرخ تان/ و از نفس سبز علف/ با دستی از ساغر و لبخندی از مینا به سوی خانه ـ خرابات ازلی‌ام، در کوچه باغهای خداوند برمی گردم.

ای بودای بزرگ مستم دستم را به دیوار دلت باید!/ ای کنفوسیوس کوچُلو/ این دفتر دانایی مرا چند لحظه بغل باید/ ای هگل!/ چند دفعه گفتم با آینهٔ فیلسوفان شرقی رخ به رخ مشو!

من هدهد هدایت‌پوش عهد سلیمانم/ من بلبل آبشاران آواز داودم/ پرندهٔ آتش و رقاصهٔ دودم/ من ترانهٔ بازمانده از عهد تلمودم/ و دههٔا مولانا دف به دست در دلم ایستاده اند و بشکن بشنو از نی می‌زنند/ بشکن قلب مرا و ببین چه داغ سرخی در شقایق سوختهٔ دلم روییده است از شرم گونه‌های تو/

و چقدر در جمعیّت طاعون‌زدهٔ تنهایی خود، مثل روح گریزان جذام‌ها سرگردان بوده‌ام در حوادث هجران تو!/ عشق، شرجی است/ دوست داشتن و آواز شرجی است/ تنبور و ایوان و شکوفه و شراب شرجی است/ ما در بندر مه‌آلودهٔ ازل در شرجی بی‌پایان ابدیت به دنیا آمده‌ایم و فرزند صیّادان نور و ماهیگیران قبیلهٔ یونسی‌ام/ و من امشب چه بلند و مه‌آلود با جنازهٔ هزارسالهٔ فرعون سخن می گویم/ گویی سرنوشتِ همهٔ شهیدانم که در اشارت تاریخی ابروی او تجلّی می‌کند/ و اینجا شبها شرجی مه‌آلودی دامان هزار رنگ رودخانهٔ تجلّی را فرامی‌گیرد/ و ماهتاب مثل پری دریایی کوچکی به خواب کاسهٔ بلورین بالین عاشقان می‌آید/ و تندتند امواج حریری خیال یار، گلهای سرخ ساحل خاطره را خیس می کند/ من در اشك خود دوباره به دنیا می آیم و مثل الهه‌ای محکوم در برکهٔ تنهایی خود غرق می شوم/ من روزی صد بار از درد تو می میرم/ و روزی هزار بار در کفنِ سپید امید تو متولد می شوم/ من پروانه حیات درّه پیلهٔ عنکبوت مرگم/ من کرم برگم/ کرمِ برگهای حیات ابدی/ من در تو تکثیر می‌یابم و در تویه تناسل سلسله‌های تاریخی عشق می‌رسم/ و در حفره‌های سرخ پیراهن تو، تنازع عشق ورزیدن را درمی‌یابم.

من نماز شام غریبان کاروانیان خردسال سال اسارت لبخندم/ و سال به دنیا آمدن من، سال طغیان عظیم عشق و سیل ویرانگر جدایی بود/ و من به وضوح، سُرخی چشم کبوتران را در مشایعت نامهٔ یاران می‌دیدم/ و شبها زیر سایهٔ لرزان خوی ـ گُریه ـ باران شاهدان شمع شهود/ شراب سقراط کُش دانایی می‌نوشم/ من سقراط سیاه‌پوشم/ سقراط سیاه‌پوش قبیلهٔ آدمی که سر سلامتی عاشقان جهان را جواب می‌گوید/ خیلی حیران جمال نازنینت شده‌ام/ احساس می کنم کلاس کبریای تو بالاست!/ و خیلی مانده است تا من و امثال من به بهت بادام تو برسیم.

□

این قضیهٔ ساده‌ای است: انسان در مقابل زیبایی خوابش می گیرد/ و عظمت مثل مهتابی بر نگاه عاشق فرو می‌ریزد/ و من تازه دارم با دیدن قد و بالای تو به قیامت نقّاشی خداوند بر بوم حوّا رنگ می گیرم/ و هنگامی که تو قدم برمی‌داری من برخاستن ارواح را بر زمین شهود مي کنم/ من عارف ابروان تو هستم/ کاشف مکاشفهٔ چشمهای تو/ من کاهن خال تو و معتکف گیسوان تو هستم/ من صوفی صافی شراب لبهای توام/ ربانی راه رفتنت/ کاهن کلامت/ قدیس قامتت/ حواری نگاهت/ صحابهٔ مصاحبتت/ شاگرد شیدایی ات...

دنباله دارد

شطحک...

یك کامپیوتر کارگر، سازندهٔ خود را کشت و به نقطهٔ نامعلومی از اعداد و ارقام جهان گریخت.

○

مجلس مشتاقان، میزان مالیات ابراز محبّت را تصویب کرد.

○

بیستون، امسال نیز مانند سالیان کهن شاهد نمایشنامهٔ تاریخی شیرین و فرهاد است.

○

کنفرانس جهانی زبان‌شناسی با شرکت زبده‌ترین ساندویچی‌ها و کلّه‌پزهای جهان در سه راه «آب منگل» گشایش یافت! سخنران مراسم افتتاحیه این کنفرانس پروفسور «حسن چارچرخ» فوق‌تخصص جراحی سیرابی است که تحصیلات خود را به ترتیب در کالج و دانشکدهٔ «سرآسیاب دولاب» گذرانده است.

○

دختری خود را بر شانهٔ درخت خاطره‌ای حلق آویز کرد.

○

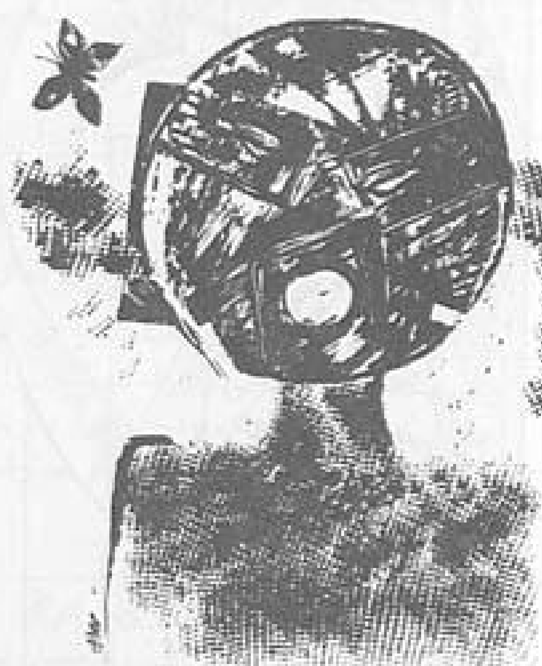
مکالمات روزمرهٔ گنجشکها منتشر شد. این کتاب که به ضمیمهٔ زبان محاورهٔ قناریان به بازار رنگارنگ فصول عرضه شده بود. مشتمل بر تحقیقات ارزنده‌ای در موضوعات معصومی چون «چگونه با کبوتران گفتگو کنیم» و «اصول اساسی شاپرك‌شناسی» و «نحوهٔ تکلّم با پرندگان مهاجر» بود.

○

تور ششِ روزهٔ قاصدك، شامل پرواز به قلب نیلوفر و توقف در ذات گل سرخ و شنا در رنگ پروانه‌ها افتتاح شد.

○

با سقوط آخرین پلنگ کلیمانجارو، حکومت نظامیان کوهستان پایان پذیرفت.

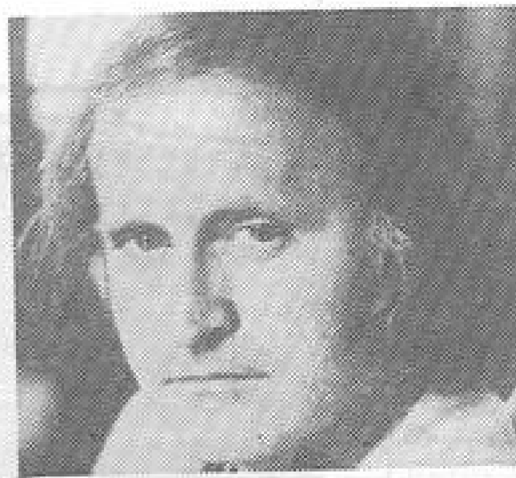


ادبستان / شماره سی و نهم / ۸۰

● آشنایی با نمایشنامه‌نویسان معاصر جهان

ادوارد باند؛ تجربه‌های تازهٔ زیستن

ترجمه و تألیف: جیستا یثربی



شخصیت زائیده تجارب محیطی است
(آلبرت بندورا)

ادوارد باند (Edward Bond) در سال ۱۹۳۵ در لندن متولد شد و پس از به پایان رساندن دوران سربازی نوشتن نمایشنامه را در کنار سرودن شعر آغاز کرد در سال ۱۹۶۲ عروسی پاپ را نوشت.
موضوع این نمایشنامه ورود یك زاهد تارك دنیا به زندگی یك زوج جوان و چگونگی تاثیری است که بر زندگی آنها می‌گذارد. زن خود را مسئول مراقبت از میهمان گوشه‌گیر می‌داند و مرد به دنبال کشف راز حضور این مرد در خانه است در آخر مرد تارك‌دنیا میزبان را می‌کشد و خود جای او را می‌گیرد. این پایان کمی به نمایش «دردخفیف» اثر «پینتر» شباهت پیدا می‌کند. فضای تهدیدآمیز نمایش به گونه‌ای نمادین بیانگر تهدیدی از جهان خارج است، تهدیدی که قریب‌الوقوع به نظر می‌رسد و هیچ علتی به جز بی‌لیاقتی و از خودبیگانگی فرد ندارد. فردی که به جای پذیرش مسئولیت به دنبال بهانه تراشی برای گریز از واقعیت است. شخصیت اصلی این نمایش نمادی از استیصال انسان در برابر جامعه‌ای است که به حق فردی او تجاوز می‌کند و از ناآگاهی او به نفع خود سوء استفاده می‌کند.

نمایش بعدی او «رها شده» نام داشت که در سال ۱۹۶۵ به اجرا درآمد در این نمایشنامه باند به زندگی بی‌هدف یك زوج جوان می‌پردازد، نوعی زندگی که خشونت جزء تفکیك ناپذیر آن است. زمانی که «اسکوبی» تصمیم می‌گیرد با پت ازدواج کند قصد دارد که با این کار خود را از یك زندگی بی‌هدف نجات دهد، اما اشتباه می‌کند چون حتی بعد از ازدواج نیز نمی‌تواند از شر احساس بیهودگی و بی‌هدفی رها شود. باند در مورد این نمایشنامه می‌گوید من به طور طبیعی خوشبینم ولی در عمل بدبین می‌شوم و معتقد است که «رهاشده» یك کمدی است هر چند جوناامیدانه‌ای بر سراسر نمایشنامه حاکم است ولی از جای جای آن بارقه‌های امید احساس می‌شود، نام نمایش نیز طعنه‌آمیز ووحشیانه است و در دل خود یك خوش بینی بالقوه را نهفته دارد.

تمام آثار باند به تخریب معصومیت انسان توسط محیط و تربیت اشاره دارند. باند معتقد است که مفاهیم انتزاعی چون جامعه و قانون بتدریج به خلوص و معصومیت انسان خدشه وارد می‌کنند. وقتی که اختیار و آزادی شخصی توسط قدرتهای خارجی خنثی می‌شود وضع نامناسبی پیش می‌آید که می‌تواند تمام ارزشهای درونی یك فرد را مورد حمله قرار دهد اما باند به چیزی تحت عنوان شرارت ذاتی یا غریزه پرخاشگری اعتقاد ندارد و در واقع یك «محیط گرا» است. او می‌گوید: «اگر یك سگ را بگیرید و زنجیر کنید وحشی می‌شود این شبیه کاری است که ما با بچه‌هایمان می‌کنیم وقتی که آزادی کودکی را از او می‌گیریم گمراه می‌شود در این صورت ما یك وضع آسیب رساننده درازمدت برای او پدید آورده‌ایم که به پرخاشگری او منجر خواهد شد». این امر شبیه نظر «آلبرت بندورا» روانشناس کانادایی معاصر است که نظریه یادگیری اجتماعی را مطرح می‌کند و به جز اعمال انعکاسی، شخصیت را تابع الگوی اجتماع می‌داند. با این که تاثیر محیط، در ساخت جسمی و شخصیتی کودك انکارناپذیر است، ولی باند، نیز در اهمیت آن مبالغه می‌کند، زیرا امروزه دیگر می‌دانیم: شخصیت یك فرد، محصول کنش وواکنش متقابل میان دو دسته عوامل ارثی و محیطی است. باند معتقد است که هیچ خشونت و شرارت غریزی در انسان وجود ندارد، ولی هرگز به این سؤال جواب نمی‌دهد که در این صورت، منشا شرارت کجاست؟ شاید با خواندن آثار او به این نتیجه برسیم که شرارت به شکل یك قوه ضروری در «وجدان آگاه» انسان موجود است و توسط همین قوه است که ما قادر به طرح‌ریزی و نقشه کشیدن هستیم، و چون نمی‌توانیم از آن درست استفاده کنیم، به دشمن ما تبدیل می‌شود.
پس در واقع چیزی به معنای شر وجود ندارد؛ این ما هستیم که از یك قوه حیاتی، مفهوم شر را استنباط می‌کنیم، به این دلیل که راه صحیح به کارگیری آن را نمی‌دانیم. باند معتقد است: «پرخاشگری در جوامع حیوانی تحت کنترل است و کار کردمفیدی دارد. اما در جوامع انسانی، حضور پرخاشگری، خارج از کنترل و صرفا مخرب است. اما این به معنای نادیده گرفتن آن نیست». پرخاشگری، در میان انسانها، همیشه وجود داشته و خواهد داشت و به این گونه است که باند نظریه «گناه اساسی» را به شکلی دیگر بیان می‌کند. و همانطور که گفتیم، این گناه را متوجه طبیعت انسان نمی‌داند، بلکه محصول آموزش نادرست محیط می‌پندارد که به جای تربیت صحیح خودآگاهی، انسان را از خود دور می‌کند تا او را در خدمت منافع جامعه استثمار کند.

«رهاشده» از نظر سبك، در مجموعه آثار باند، یك نمایش انتقالی محسوب می‌شود و در واقع نوعی سازش میان طبیعت گرایی و سبك آزادتری است که در کارهای بعدی باند مشاهده می‌شود. کار بعدی او «صبح زود» نام دارد که در سال ۱۹۶۸ به اجرادرآمد. «رهاشده» طبقات دردمند را به تصویر می‌کشد، ولی «صبح زود» طبقاتی را مطرح می‌کند که عامل ایجاد رنج و دردند. شکل نمایش، ترکیبی از فانتزی و تاریخ است. این نمایش به طور مستقیم، به کسی یا چیزی حمله نمی‌کند و در فضایی خیال‌انگیز، مثل یك رویا یا کابوس حاوی عناصری از زندگی واقعی ما در قالبی طنزگونه است. اتفاقات یك رویا به هیچ منطق یا دلیلی احتیاج ندارند، ولی بسیار واقعی‌تر از حوادث منطقی به نظر می‌رسند. شکل این نمایش نیزهمین گونه است و این بهترین روشی است که نویسنده به کمك آن، طبقه استثمارگر جامعه را زیر سؤال می‌برد. شخصیت اصلی «صبح‌زود»، تکامل یافته شخصیتهای اصلی دو نمایشنامه قبلی نویسنده است. «لن» در «رهاشده» نمی‌دانست که چه کند. «آرتور» در «صبح زود» نیز، همین مشکل را دارد. او نمی‌داند که کدام عمل سیاسی صحیح است، و همان از خودبیگانگی شخصیت نمایش «عروسی پاپ»، در او نیز به چشم می‌خورد. «لن» در «رهاشده» با این که در پایان راه‌گریزی نمی‌یابد، ولی به طور کامل نابود نمی‌شود. اما «آرتور» در پایان نمایش «صبح زود» از دست می‌رود، باند با نابودی آرتور، به این حقیقت اشاره می‌کند که انسان «ابزاری» در دست جامعه مکانیکی نیست، بلکه باید به عنوان یك فرد یگانه و ارزشمند با او برخورد شود و جامعه در کشف تواناییهای او بکوشد این نمایشنامه در زمان خود با مخالفتهای زیادی روبرو شد. یکی از انتقاداتی که بر آن وارد می‌دانستند این بود که جامعه را نمی‌توان به راحتی از فرد جدا کرد و در برابر او قرار داد. اگرچه، مجموع افراد هستند که جامعه را می‌سازند.

* ولی جامعه هویتی منحصر به خود و متفاوت با فرد دارد که لزوما در تقابل و تضاد با او نیست. اما طرفداران باند، معتقدند که این انتقاد وارد نیست، چرا که در تئاتر تصویری از ارزشهای انتزاعی ارائه نمی‌شود، بلکه تاثیر آنها بر ما و قدرتی که برای تغییر دادن ما دارند، به تصویر کشیده می‌شود. باند می‌گوید: «من نمی‌خواهم تعریفی از جامعه ارائه دهم، این کار جامعه شناسان است. من فقط می‌خواهم بگویم، جامعه در عمل، چه تاثیری روی فرد می‌گذارد و تا چه حد قادر است او را تغییر دهد و از خود بیگانه کند. من نشانه‌های این تاثیر مخرب را در قالب تصویرهایی نمایشی به شما نشان می‌دهم». باند در نمایشنامه بعدی خود «جاده باریك به شمال ژرف» پا را از واقعیت معمول فراتر می‌گذارد. این نمایش در واقع بیانیه اکابر کنفرانس شهرسازی است که در ژوئن ۱۹۶۸ در «کاونتری» «Coventry» برپا شد.

باند در این نمایش، به راحتی دیدگاههای سیاسی حاکم بر جامعه خود را زیر سؤال می‌برد. بعضی‌ها باند را یك نظاره‌گر ساده سیاست و طبیعت انسان می‌دانند ولی شاید خود او بهتر از هرکس کار هنری خود را تعریف کرده باشد.

«نمایشهای من، تجربه کردن آن چیزهایی است که در حال حاضر معنی زیستن را به ما نشان می‌دهند.».

منابع:

British Theatre 1950/1970
By Arnold.p. Hinchliffe

روانشناسی رشد. دکتر احدی. بنی جمالی ۱۳۶۶

1- The pop,s wedding

2- Saved

3- Early Morning

4- Narrow road to Deep North



پیک نیک یک میلیون ساله

● ری برادبری
●ترجمهٔ سیدمحسن تقوی

* اشاره: «ری برادبری»[1] احتمالاً سرشناس‌ترین نویسندهٔ داستانهای علمی ـ تخیلی آمریکایی به شمار می‌رود. بسیاری از داستانهای او در میان مجموعه‌های «بهترین آثار» سال منتشر شده‌اند. اگرچه آثار او از ارزش تفریحی و سرگرم کنندگی برخوردار است، با این حال بخش مهمی از نوشته‌هایش منعکس کنندهٔ علاقه جدی او به استفاده از داستان کوتاه به عنوان سلاحی علیه اختناق و جنگ است.

از سال ۱۹۴۶ تاکنون، او دهها داستان نوشته است. برخی از آثار مشهور او عبارتند از: وقایع مریخی (۱۹۵۰)، فارنهایت ۴۵۱ (۱۹۵۳) و دارویی برای مالیخولیا (۱۹۵۹). از میان آثار جدیدتر او نیز می‌توان به مومیایی‌های گواناجواتو (۱۹۷۸) اشاره کرد. داستان «پیک‌نیک یك میلیون ساله» نخستین بار در سال ۱۹۴۶ منتشر و در سال ۱۹۷۴ تجدید چاپ شد. این داستان، به عنوان یکی از آثار نمونهٔ «برادبری» در یك مجموعه گردآوری و در سال ۱۹۸۵ بار دیگر به چاپ رسید.

سرانجام مادر به طریقی این نظر را پیش کشید که شاید بهتر باشد تمامی خانواده برای ماهیگیری به سفر بروند. اصل فکر از آن مادر نبود؛ تیموتی این را به خوبی می‌دانست. در حقیقت این خواست پدر بود؛ و مادر به گونه‌ای به جای او سخن می گفت.

پدر پاها را بر تلی از سنگریزه‌های مریخی کشید و موافقت کرد. پس بلادرنگ هیاهویی برخاست، و به سرعت لوازم داخل چادر درون کیسه‌ها و ساکها جا داده شدند؛ مادر بلوز و کفش سفر پوشید؛ پدر با نگاهی دوخته به آسمان مریخ، با دستانی لرزان پیپ را پر کرد، و سه پسر شادی کنان، درحالی که جز تیموتی هیچ کدام نیم نگاهی نیز به پدر و مادر نداشتند، اثاثیه را بار قایق موتوری کردند.

پدر اهرم موتور را فشار داد. قایق دریایی نفیری به آسمان فرستاد. موج قایق را به شدت تکان داد؛ دماغهٔ قایق به جلو چرخید، و خانواده فریاد کشید: «هورا!»

تیموتی با پدر در عقب قایق نشست؛ انگشتان کوچکش کنار انگشتان پرموی پدر قرار گرفت، و با پشت سر گذاشتن آن مکان شکننده که با موشك کوچك خانوادگیشان آن همه راه را از «زمین» طی کرده تا در آنجا فرود آمده بودند، به پیچ و خم کانال چشم دوخت. شب قبل از ترك زمین را به خاطر آورد: هیاهو و شتاب؛ موشك که پدر آن را در جایی، به نحوی،

جُسته بود، و صحبتهای مربوط به گذراندن تعطیلات در مریخ. چه سفر طولانی ای برای تعطیلات، اما تیموتی به خاطر برادران کوچکترش چیزی نگفته بود. آنها به مریخ آمده بودند و حال اولین، و یا تقریباً اولین سخنی که می گفتند «برویم به ماهیگیری» بود.

همچنان که قایق در کانال پیش می‌رفت، نگاه غریبی در چشمان پدر می نشست. نگاهی که تیموتی آن را درنمی یافت. این نگاه از پرتوی قوی و شاید هم از گونه‌ای فراغت خاطر شکل می گرفت. این نگاه چینه‌های عمیق صورت را به جای حالت نگرانی یا گریه به خنده برگردانده بود.

و چنین بود که موشك درحال سرد شدن، در سر یك پیچ، از دیدرس خارج و محو شد.

«چه قدر دیگه مونده؟» رابرت این گفت و دستش را بر آب نواخت. گویی خرچنگ کوچکی به سطح آب بنفش جهید.

پدر نفسی بیرون داد: «یك میلیون سال.»

«اووو!»

«بچه‌ها نگاه کنید.» مادر با دست نرم و بلند خود اشاره کرد: «یك شهر مرده آنجاست.»

بچه‌ها با اشتیاقی سوزان نگاه کردند، و شهر مرده در مقابل آنها در انزوا مرده بود، گویی یك هواشناس مریخی چرت آن را در یك بعدازظهر داغ و ساکت تابستانی گزارش می کرد.

و پدر چنان به نظر می‌رسید که گویی از مرده بودن آن خرسند است.

گستره‌ای بود سست. از صخره‌های کنگره‌دار خفته بر کرانهٔ شنی، و چند ستون درحال ریزش، و یك معبد منفرد، و بعد دوباره سطح ممتدی از شن. و دیگر هیچ تا مایلها بعد. بیابان سفیدی در اطراف کانال و بیابانی آبی بر فراز آن.

و درست در همین هنگام پرنده‌ای به بالا پرکشید. همچون سنگی که از کنار دریاچه‌ای آبی پرتاب شود، به سطح آب اصابت کند، فرو رود و محو شود.

با دیدن آن هراس بر چهره پدر نشست: «خیال کردم موشکه.»

تیموتی نگاه عمیقی به اعماق آسمان انداخت؛ بر آن بود تا زمین را ببیند و جنگ را و شهرهای ویرانه را و مردمانی را که از همان روز تولد او یکدگر را می کشتند. اما هیچ ندید. جنگ دیگر چنان دور و بیگانه بود که پیکار دو حشره تا پای مرگ در زیر طاق نمای کلیسایی عظیم و متروك. و به همان شکل بی معنا.

ویلیام توماس پیشانی اش را پاك کرد و تماس دست پسرش را بر بازوی خود حس کرد؛ همچون حشرهٔ جوانی می لرزید. به پسرش خیره شد. «اوضاع چه‌طوره، تیمی؟»

- «خوبه، پدر.»

تیموتی هنوز کاملاً درنیافته بود که در درون این پیکر بالغ مجاور او چه می گذرد. مردی با بینی عقابی بزرگ، سوخته از آفتاب، پوست ریزان - و چشمان داغ آبی نظیر سنگهای کهربایی که آنجا بر روی «زمین» پس از مدرسه در تابستان با آن بازی می کردی، و با آن رانهای ستبر ستون مانند در درون شلوار مندرس سوارکاری.

- «پدر، به چی این‌طور خیره شده‌ای؟»

- «داشتم به منطق زمینی‌ها فکر می کردم، عقل سلیم، حکومت خوب، صلح، و احساس مسئولیت»

- «همه اینها در آنجا؟»

- «نه، من اینها را پیدا نکردم. دیگه در آنجا چنین چیزهایی نیست. شاید بعداز این هم دیگه نباشه. شاید ما خودمون‌رو گول می‌زدیم که اصلاً چنین چیزهایی وجود داشته.»

- «هان؟»

پدر با دست اشاره کرد: «ماهی‌رو ببین.»

صدای زیری از هر سه پسر برخاست و با کشانیدن گردن‌های ظریفشان برای دیدن، قایق را به نوسان انداختند. «وای» و «آه» گفتند. یك ماهی گردن نقره‌ای کنار آنها شناور بود، می لغزید، و چون مردمك چشم، به سرعت، در اطراف ذرات غذا، برای جذب آن، به هم جمع می شد.

پدر به آن نگریست. صدایش عمیق و آرام بود.

- «درست مثل جنگ. جنگ هم تنها شنا می کنه، خوراکش‌رو می بینه، و جمع می شه. یه دقیقه بعد - زمین از میون رفته.»

مادر گفت: «ویلیام!»

پدر گفت: «متأسفم»

آرام نشستند و به پیش رفتن آب کانال را، آرام، چابك و شفاف، حس کردند. تنها صدای ضعیف نفیر موتور به گوش می‌رسید؛ خرامش آب، پرتو افکندن خورشید در هوا.

مایکل بلند گفت: «کی مریخی‌ها رو می بینیم؟»

پدر گفت: «خیلی زود شاید، شاید هم امشب.»

مادر گفت: «اوه، ولی مریخی‌ها حالا نسل مرده هستند»

پدر حاضر جواب گفت: «نه، این طور نیست. من حتماً به شما چند مریخی رو نشون می‌دم، باشه»

تیموتی ابرو درهم کشید اما چیزی نگفت. همه چیز حالا غریب می‌نمود. تعطیلات و ماهیگیری و نگاههایی که بین بعضی‌ها رد و بدل می شد.

دو پسر دیگر، اینك دستان کوچکشان را حایل کرده بودند و از زیر آنها به دقت به سواحل سنگی و هفت فوتی کانال می نگریستند تا مریخی‌ها را بیابند.

مایکل به درخواست گفت: «آنها چه شکلی اند؟»

- «وقتی آنها رو ببینی خواهی فهمید» پدر این را با نوعی از خنده گفت، و تیموتی برای لحظه‌ای لرزش نبض پدر را بر روی گونه‌اش مشاهده کرد.

مادر باریك بود و ظریف، با دسته هایی از موی به هم بافته که چون نیم‌تاجی طلایی رنگ بر سرش نشسته بود، و با چشمانی به رنگ آبِ آن قسمت عمیقتر ترعه که در زیر سایه می خرامید، تقریباً ارغوانی، با رگه‌هایی کهربایی. می توانستی اندیشه‌هایش را ببینی که در چشمانش، همچون ماهی، این سو و آن سو شناور بودند - برخی روشن، برخی تیره، برخی تند و چابك، برخی آرام و آسان، و گاه نیز، همچون هنگامی که به بالا به جایی که «زمین» قرار داشت می نگریست، رنگ بودند و بس و نه هیچ چیز دیگر. او بر دماغهٔ قایق نشست، دستی را بر لبهٔ کناری تکیه داد، و دست دیگر را بر کنارهٔ تن‌پوش آبی رنگش گذاشت، و رگه‌ای از گردن نرم و آفتاب سوخته‌اش بر بالای بلوز همچون گلی سفید هویدا شد.

او همچنان به جلو می نگریست تا ببیند آن جا چیست، و چون قادر نشد چیزی را با وضوح کافی ببیند، نگاهش را به عقب، به سوی شوهر برگرداند، و از طریق نگاه شوهر که اینك به سوی او منعکس بود، توانست آنچه را که در پیش است ببیند؛ از آنجا که شوهر بخشی از وجودش را، عزم جزمش را، در این انعکاس دخیل کرده بود، چهرهٔ زن آرام شد و آن را پذیرفت و به جلو برگشت؛ به یك آن دریافته بود که چه را جستجو کند.

تیموتی هم به جلو نگریست. اما تنها چیزی که دید تیره خط مستقیمی بود از ترعه که با پیوستن به شیار کم عمق منتهی به تپه‌های کوتاه و ساییده به بنفش می گرایید، و پیش می‌رفت تا به افق آسمان تبدیل می شد. و این ترعه همچنان، از میان شهرهایی که اگر تکانشان می‌دادی چون اسکلتی به هم می ریختند، به پیش می‌رفت. یك یا دو صد شهری که در رؤیای روزهای گرم تابستان و شب‌های خنك تابستان فرو رفته بودند...

آنها میلیونها مایل را برای این تفرج - ماهیگیری - طی کرده بودند. اما چرا آنجا سلاحی بر روی موشك نصب شده بود. این که فقط تعطیلات بود. اما چرا آن همه غذا؟ بیش از مصرف چندین و چند سال، آنجا نزدیك موشك پنهان شده بود؟ تعطیلات. در پشت نقاب تعطیلات، نه یك چهرهٔ خندان لطیف، بلکه چیزی سخت و استخوانی و شاید هم وحشتناك پنهان شده بود. تیموتی نمی توانست نقاب را کنار زند، و دو پسر دیگر نیز، با داشتن ده و هشت سال سن، سر به کار خود داشتند.

«هنوز یه مریخی ندیده ایم. بچه‌ها» رابرت چانهٔ مثلثی شکل خود را روی دستانش گذاشت و به کانال خیره شد.

پدر یك رادیوی اتمی به همراه آورده بود. بر اساس یك روش قدیمی کار می کرد: آن را مقابل استخوانهای نزدیك گوش نگه می‌داشتی و رادیو با آواز یا با کلام به ارتعاش درمی‌آمد. پدر اینك به آن گوش می‌داد. چهره اش به یکی از آن شهرهای منقرض مریخی می‌مانست، تن در داده، تکیده، تقریباً مرده.

بعد آن را به مادر داد تا گوش کند. لبان مادر از هم باز شد.

- «چی...؟» تیموتی آغاز به سئوال کرد، اما هرگز آنچه را که می خواست به پایان نبرد. زیرا در آن هنگام دو انفجار عظیم اصلی، در پی یکدیگر، روی داد که با نیم دوجین انفجارات کوچکتر ادامه یافت.

پدر سر را به بالا تکان داد و سکان قایق را بلافاصله به بالا چرخاند. قایق جستی زد و به شدت تکان خورد و پر کشید. تکان قایق رابرت را از کسالت خارج کرد و باعث شد جیغ‌های ترس‌زده اما خلسه ناکی از گلوی مایکل که به پاهای مادر چنگ زد و برخورد آبِ موج خیس را به بینی خود نظاره کرد، بیرون بزند.

پدر قایق را منحرف کرد، از سرعت کاست و دماغهٔ آن را به سوی کانالی فرعی و به زیر اسکله‌ای از سنگ سست و باستانی که بوی گوشت خرچنگ می‌داد هدایت کرد. شدت برخورد قایق با اسکله چنان بود که آنها را به جلو پرتاب کرد، ولی هیچکس زخمی نشد، و پدر پیشاپیش چرخیده بود تا از کافی بودن برش کانال برای پنهان شدن مطمئن شود. امواج آب به اطراف رفتند، به سنگها خوردند و به سوی هم باز گشتند، آرام



شدند، در زیر آفتاب، گرد گرد، درخشیدند همه چیز به حال اول بازگشت.

پدر گوش فرا داد. همه همین کردند.

تنفس پدر همچون مشتهایی که بر سنگهای سرد اسکله کوبیده شود، طنین افکند. در سایه، چشمان گربه‌ای مادر فقط پدر را می‌نگریست تا بلکه سررشته‌ای برای بعد بیابد.

پدر آرام شد و نفسی بیرون داد، به خود خندید.

ـ «موشکه، البته. من دستپاچه شدم. موشکه.»

مایکل گفت: «چی شد؟ پدر، چی شد؟»

ـ «اوم، فقط موشکمون رو منفجر کردیم، فقط همین بود.» تیموتی که سعی داشت لحن مطمئنی داشته باشد ادامه داد: «من قبلاً صدای انفجار موشك‌رو شنیدم، موشك ما همین الان منفجر شد.»

ـ «چرا ما موشکمون‌رو منفجر کردیم؟» مایکل پرسید: «هان، پدر؟»

تیموتی گفت: «نادون، این هم جزو بازیه!»

«بازی!» مایکل و رابرت عاشق این کلمه بودند.

«پدر اونو طوری تنظیم کرد که منفجر بشه و کسی ندونه که ما کجا فرود اومدیم یا کجا رفتیم! اگه کسی دنبالمون اومد؛ فهمیدی؟»

ـ «هی پسر، یه سرّ!»

«از موشك خودم ترسیدم،» پدر نزد مادر اعتراف می‌کرد. «من عصبی شدم. حماقته که فکر کنیم هرگز موشك دیگه‌ای اینجا پیدا بشه، به جز یکی، شاید، تازه اگه ادواردز و همسرش بتونند با سفینه شون از زمین رد بشن.»

او رادیوی ظریفش را دوباره به گوش نزدیك کرد. بعد از دو دقیقه دستش را چنان رها کرد که کهنه‌ای را.

به مادر گفت: «بالاخره تموم شد، تشعشع اتمی رادیورو از کار انداخت. همه ایستگاه‌های جهان از میون رفتند. تو این چند سال آخر تعدادشون از دو سه ایستگاه بیشتر نبود. حالا فضا در سکوت کامله... احتمالاً بعد از این هم ساکت می‌مونه.»

ـ «برا چه مدت؟» رابرت پرسید.

پدر گفت: «شاید نوهٔ نوهٔ تو اونو دوباره بشنوه.» آنجا نشست، و فرزندان محو هیبت و شکست و تسلیم و قبول او شدند.

عاقبت او دوباره قایق را به کانال برگرداند، و در همان جهتی که از ابتدا درپیش گرفته بودند، به راه افتادند.

زمان سپری می‌شد. خورشید دیگر به پایین آسمان آمده بود، و گروهی از شهرهای مرده جلوی آنها دراز کشیده بود.

پدر با آرامش و نرمی بسیار با فرزندانش سخن می‌گفت. بارها در گذشته بر آنها تاخته، برافروخته و از آنها فاصله گرفته بود، اما اینك با گفتن هر کلمه گویی سرشان را نوازش می‌کرد و آنها آن را حس می‌کردند.

ـ «مایك، یه شهر انتخاب کن.»

ـ «چی گفتی پدر؟»

ـ «پسر، یه شهر انتخاب کن. هر کدوم از این شهرهایی که می‌بینی.»

ـ «باشه پدر» مایکل جواب داد: «اما چه جوری انتخاب کنم؟»

ـ «شهری‌رو انتخاب کن که از همه بیشتر از اون خوشت می‌آد. شما هم همین طور، رابرت و تیم با شماام. شهری را که از همه بیشتر می‌پسندید انتخاب کنید.»

مایکل گفت: «من شهری‌رو می‌خوام که مریخی‌ها توش باشند.»

ـ «مریخی هم خواهی داشت،» پدر با لبانی خطاب به بچه‌ها و چشمانی متوجه مادر ادامه داد: «من قول می‌دم.»

طی ۲۰ دقیقه از مقابل شش شهر گذشتند. پدر دیگر کلمه‌ای دربارهٔ انفجارها نگفت؛ به نظر می‌رسید که بیش از هرچیز درپی شوخی با پسرانش است؛ درپی شاد نگهداشتن آنها.

مایکل همان اولین شهری را که از مقابلش گذشتند پسندید، اما نظر او رد شد زیرا همه در قبول تصمیم پیش هنگام و عجولانه شك داشتند. دومین شهر هیچکس را خوش نیامد. از اقامتگاههای قبلی مردان زمینی بود که از چوب ساخته شده بود و دیگر پوسیده و پوك شده بود. تیموتی از شهر سوم خوشش آمد، چون بزرگ بود. چهارمی و پنجمی بسیار کوچك بودند و شهر ششم غریو همه و ازجمله مادر را که با گفتن «عَجَب» و «وای» و «به!» به آنها پیوست، به همراه داشت.

آنجا هنوز پنجاه یا شصت بنا برجا بود، خیابانها خاك آلود اما سنگفرش بودند، و شما می‌توانستی یك یا دو فوارهٔ گریزنده از مرکز را ببینی که هنوز متناوباً میادین را نمناك می‌ساختند. این تنها عنصر زنده بود ـ آب جهنده در غروب خورشید.

ـ «این دیگه خودشه» همه به اتفاق گفتند.

پدر با هدایت قایق به سوی اسکله، از آن بیرون پرید.

ـ «بالاخره رسیدیم. اینجا مال ماست. این همون جایی‌یه که ما از حالا به بعد توش زندگی می‌کنیم!»

مایکل با ابهام پرسید: «از حالا به بعد؟» او برجا ایستاد، به اطراف نگاه کرد، و بعد برگشت تا به جایی که قبلا موشك در آن بود نظر افکند. «اما موشك چی؟ مینه سوتاچی؟»

پدر گفت: «اینجا»

او رادیو را به سر بلوند مایکل چسباند: «گوش کن.»

مایکل گوش سپرد.

ـ «هیچی»

ـ «درسته، هیچی. دیگه هیچی. نه مینیاپولیس دیگه‌ای، نه موشك دیگه‌ای، نه زمین دیگه‌ای.»

مایکل از این مکاشفهٔ مهلك ترسید و شروع به هق هقی خشك و ضعیف کرد.

لحظه‌ای بعد پدر گفت: «یه دقیقه صبر کن، مایك، من درعوض یه عالمه چیزای دیگه بهت می‌دم!»

« چی؟» مایکل اشك خود را نگه داشت، کنجکاو اما کاملا آماده بود تا در صورت تشویش آمیز بودن نکتهٔ تازه مجدداً شروع به گریه کند.

ـ «من می‌خوام این شهر رو به تو بدم. این مال تو!»

ـ «مال من؟»

«مال تو و رابرت و تیموتی، هرسهٔ شما، براخود خودتون.»

تیموتی از قایق خیز برداشت: «هی بچه‌ها، نگاه کنین، همش مال ما! همهٔ اون!» او داشت در بازی پدر شرکت می‌کرد، وسیع و عالی بازی می‌کرد. بعداً، پس از آنکه بحران طی می‌شد و همه چیز در جای خود قرار می‌گرفت، او می‌توانست تنهایی به گوشه‌ای رود و برای ده دقیقه هم که شده گریه کند. اما هنوز بازی ادامه داشت، هنوز گردش خانوادگی بود، و بقیه بچه‌ها باید به بازی سرگرم می‌ماندند.

مایك با رابرت از قایق پریدند. به مادر کمك کردند.

ـ «مواظب خواهرتون باشید،» پدر این بگفت و هیچکس تا مدتها بعد منظور او را درنیافت.

آنها به داخل شهر بزرگ سنگ کاری شده رفتند؛ میان خود به نجوا پرداختند، زیرا شهرهای مرده به طریقی شما را علاقمند به نجوا می‌کنند و علاقمند به تماشای خورشید در حال غروب.

پدر به آرامی گفت: «تا پنج روز دیگه، من به جایی که موشك بود می‌رم و غذاهایی رو که اونجا زیر خاك قایم کردیم جمع می‌کنم و به اینجا می‌آرم؛ و اونجا دنبال برت ادواردز و همسر و دختراش می‌گردم.»

تیموتی پرسید: «دخترا؟ چندتا؟»

ـ «چهارتا.»

مادر به آهستگی سرفرود آورد: «می‌تونم ببینم که این موضوع بعداً مسأله ساز می‌شه.»

«دخترا» مایکل صورت خود را به شکل تصاویر سنگی باستانی مریخی‌ها درآورد: «دخترا.»

ـ «اونها هم با موشك میان؟»

ـ «بله. اگه موفق بشن. موشکهای خانوادگی براسفر به ماه ساخته شدن، نه برامریخ. ما خیلی شانس آوردیم که موفق شدیم.»

ـ «موشك رو از کجا به دست آوردی؟» تیموتی صدایش را پایین کشید، زیرا پسرها درحال دویدن به این سو بودند.

ـ «من اونو ذخیره کرده بودم. من اونو مدت بیست سال ذخیره کرده بودم، تیم. من اونو یه جای دور مخفی کرده بودم، امیدوار بودم که هرگز مجبور به استفاده از اون نشم. فکر می‌کنم باید اونو براجنگ به دولت می‌دادم، ولی من همش به فکر مریخ بودم....»

ـ «و یه پیك نیك!».

ـ «درسته. بین خودم و خودت باشه. بعد از اونکه دیدم همه چیز داره رو زمین تموم می‌شه، بعد از اونکه تا لحظه آخر صبر کردم، اون وقت همه‌مون رو سوار اون کردم. برت ادواردزهم یه سفینه مخفی کرده بود، ولی ما به این نتیجه رسیدیم که اگه کسی سعی کنه به سمت ما شلیك کنه، جدا سفر کردن به سلامت نزدیکتره»

ـ «چرا موشك رو منفجر کردی، پدر؟»

ـ «تا نتونیم هرگز به زمین برگردیم. تا اگه یکی از اون افراد عوضی به مریخ اومد نتونه بفهمه که ما اینجاییم.»

«براهمینه که همش به بالا نگا می‌کنی؟»

ـ «بله، حماقته. اونا هرگز مارو تعقیب نخواهند کرد. اونا چیزی ندارند که با اون مارو تعقیب کنن. من زیادی احتیاط می‌کنم، همش همینه.»

مایکل به دو بازگشت: «این واقعا شهرماست،

پدر؟»
- «همه این کره چی‌چی شده مال ماست، همهٔ این کرهٔ چی‌چی شده.»
آنها برجای ایستادند، شاه کوهستان، سرکرده سپاه، حکمران همه زمینهایی که درنوردیده شوند، شاهان و امرای بری از هرگونه اتهام، در تلاش درك این معنا که معنای مالکیت جهان چیست و قلمرو واقعی جهان چقدر است.

شب به سرعت در جوی رقیق سررسید، و پدر آنها را در میدان نزدیك فواره‌های جهنده برجای گذاشت، به سمت قایق رفت، و قدمزنان با انبوهی از کاغذ در دستان بزرگش بازگشت.

او کاغذها را برتل خاکی در یك حیاط قدیمی نهاد و به آتش کشیدشان. برای گرم شدن، آنها به دور آتش زانو زدند و خندیدند، و تیموتی حروف کوچك را دید که با تماس و غوطه‌ور شدن در آتش مانند حیوانات وحشت زده جست می‌زدند. کاغذها چون پوست پیرمردی پیچ و تاب می‌خوردند، و سوخته‌ها حروف غیرقابل شمارش را محاصره کردند: اسناد دولتی؛ نمودارهای بازرگانی، ۱۹۹۹؛ تعصب؛

یك مقاله؛ علم لجستیك؛ مسایل وحدت پان‌آمریکن؛ گزارش بورس، ۳ جولای ۱۹۹۸؛ تقویم جنگ...»

پدر برای آوردن کاغذها از زمین به همین منظور اصرار بسیار کرده بود. او آنجا نشست و آنها را، یك به یك، با رضایت خاطر، به آتش سپرد و منظور از همه اینها را برای فرزندانش گفت.

- «حالا وقت آن است که چند چیز به شما بگویم. خیال نمی‌کنم که مخفی نگهداشتن بیش از این، انصاف باشد. نمی‌دانم که شما درخواهید یافت یا نه، ولی من باید سخن بگویم، حتی اگر فقط کمی از آن را دریابید.»

او ورقی را به آتش انداخت.

«من دارم نوعی از زندگی را می‌سوزانم، درست مثل همان نوع از زندگی که همین الان در زمین می‌سوزد و کاملا محو می‌شود. مرا ببخشید که چون سیاستمداران حرف می‌زنم. به هرحال، من یك فرماندار قدیمی ایالتی هستم،من صادق بودم و آنها به

همین خاطر از من متنفر بودند. زندگی در زمین هرگز در هیچ زمینه‌ای به خوبی مستقر نشد. علم عجولانه از ما بسیار جلوتر رفت، و مردم در یك وحشیگری مکانیکی سردرگم شدند، مثل بچه هایی در حال وررفتن با اشیاء قشنگ، وسیله‌ها، هلی کوپترها، موشکها، اهمیت دادن

به چیزهای غلط، اهمیت دادن به ماشینها به جای راه استفاده از ماشینها. جنگها مهیب و مهیب‌تر شدند و سرانجام زمین را نابود کردند. همین است معنای رادیوی ساکت. همین است آنچه که ما از آن گریختیم. ما خوش شانس بودیم. دیگر موشکی باقی نمانده.

حالا وقت آن است که بدانید این اصلاً یك گردش ماهیگیری نبوده. من به شما نگفتم. زمین نابود شده است! سفر بین سیارات برای قرنها، شاید برای همیشه، غیر ممکن خواهد بود. اما آن روش زندگی غلط بودن خود را ثابت کرد و خود را با دستان خودش

خفه کرد. من این را برای شما باز و باز خواهم گفت تا کاملاً همه آن را بفهمید.»

مکثی کرد تا کاغذهای بیشتری را به شعله‌ها بسپارد.

- «حالا ما تنها هستیم. ما و تعداد اندکی که طی چند روز آینده فرود خواهند آمد. برای شروع دوباره کافی خواهند بود. برای گریز از همهٔ آن چیزهای روی زمین و رفتن به راهی جدید کافی خواهند بود»
آتش با لهیبی که کشید به سخنان او قوتی بخشید. و بعد همه اوراق جز یکی از میان رفتند. تمام قوانین و باورهای زمین به ذرات داغ خاکستری تبدیل شدند که به زودی باد به همراه می‌برد.

تیموتی به آخرین برگی نگاه کرد که پدر به آتش سپرد. نقشه‌ای بود از جهان، که خود را جمع کرد و به شدت درهم پیچید و شعله کشید، و چون کرمی - پروانه سیاه - محو شد. تیموتی روی برگرداند.
«حالا می‌خواهم مریخی‌ها را نشانتان دهم،» پدر ادامه داد: «بیایید، همه بیایید. اینجا، آلیس.» دست همسرش را گرفت.
مایکل با صدای بلند گریه می‌کرد، و پدر او را از جا بلند کرد و به بغل گرفت، و همه از میان تلهای خاك به سوی کانال راه افتادند.

کانال؛ جایی که فردا، یا روز بعد از آن، همسران آینده شان، درون قایق از راه خواهند رسید، دختران کوچك و خندان امروز، با پدر و مادرشان.
شب در اطراف آنها خیمه زد، و ستاره‌ها پدیدار شدند. اما تیموتی نتوانست زمین را بیابد. زمین قبلا زایل شده بود. فقط در اندیشه وجود داشت.

همچنان که آنان پیش می‌رفتند، یك پرندهٔ شب در میان تلهای خاك به صدا درآمد. پدر گفت: «مادرتان و من سعی می‌کنیم همه چیز را به شما بیاموزیم. شاید ناکام شویم. امیدوارم که نشویم. ما چیزهای زیادی دیده‌ایم و آموخته‌ایم. ما نقشهٔ این سفر را سالها قبل، قبل از تولد شما، ریخته بودیم. حتی اگر جنگی هم نمی بود، فکر می‌کنم ما برای زندگی و شکل دادن به زندگی مورد نظر خود به مریخ می‌آمدیم. هنوز قرنی طول می‌کشید تا تمدن زمین مریخ را واقعاً مسموم می‌کرد. حالا، البته...»

به کانال رسیدند. در شب طولانی‌تر به نظر می‌رسید و مستقیم و آرام و خیس و پر انعکاس.
مایکل گفت: «من همیشه می‌خواستم مریخی‌ها رو ببینم. کجان، پدر؟ قول داده بودی.»
- «اینهم مریخی‌ها» پدر این بگفت و مایکل را به روی شانه نهاد و با دست مستقیم به پایین اشاره کرد.
مریخی‌ها آنجا بودند. تیموتی شروع به لرزیدن کرد.

مریخی‌ها آنجا بودند - در کانال - درآب منعکس شده بودند: تیموتی و مایکل و رابرت و مادر و پدر.
مریخی‌ها از میان آب مواج برای مدتی بس دراز، ساکت به آنها چشم دوخته بودند.





پانویس

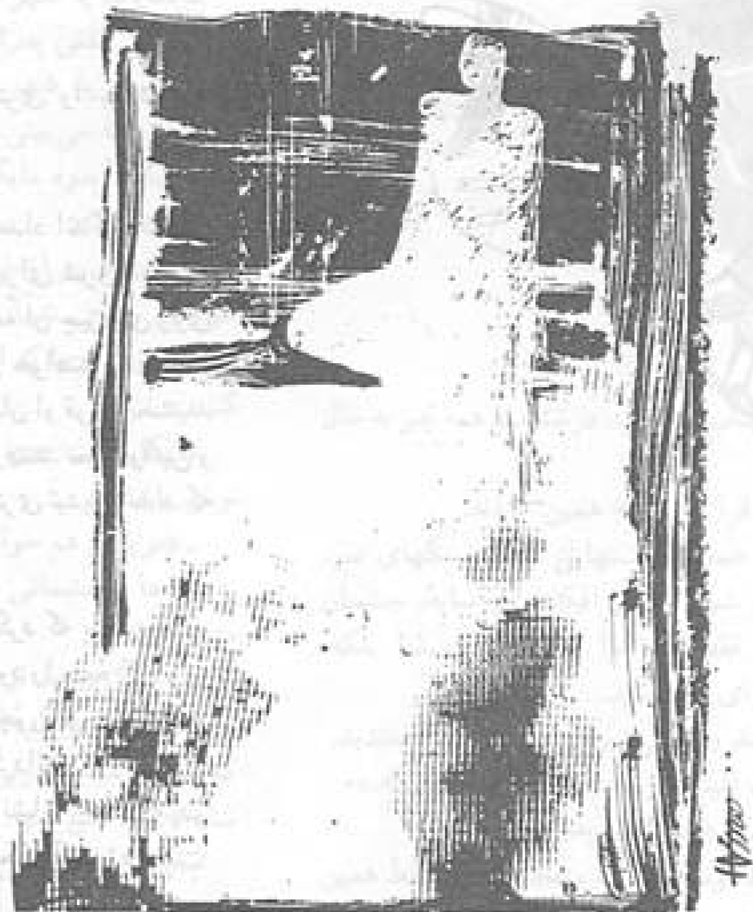
(1) - Ray Bradbury

● درباره‌ٔ منظومهٔ جدید «ستیغ سخن» سرودهٔ

نصرالله مردانی

بامردانی تاستیغ سخن

■ عبدالرّضا لطف‌اللّهی



... سفر این زائر باستانی از مزار شهید بلخ با سرود خسروانی «جوی مولیان» در امتداد مرو با حرکت دقیقی تا اوج قلّهٔ حکیم طوس آغاز می‌گردد، با گرشاسب طوسی در آفاق توران وحشت آشنا می‌شود و با فرود منطقی در بیت روحانی طاهر، عریانی دربار عنصری را تماشا می‌کند. پس از توقفی کوتاه در مسمّط دامغان به قصد سیستان با کاروان حُلّه به راه می‌افتد، اسراردار منصور، راز حلقه گیسوی رابعه و حدیثی روشن از سماع ابروی سنجرستانی مهستی را درشام غریبان کوه بابا از درویش هفت اقلیم عاشقی می‌شنود، یادی از رفتگان می‌کند خموش و تلخ کام‌تر از حنظله درمی‌یابد مثنوی شاه و درویش هلالی هم مثل تاریخ حزین بوشکور غبار غربت گرفته و بی‌نشان است. تا صبح صادق بیدار می‌ماند و حدیث دل می‌کند، روز روشن به راه می‌افتد و شب در ساحل دریای توفانی بوسعید با پیرهرات به مناجات هفت آسمان می‌نشیند.

سفرش را با ناصرخسرو ادامه می‌دهد و به دنبال درّ دری در یمگان آواره می‌شود، از نای می‌افتد، در زندان سعد از داد و بیداد معزّی به ماه تابان شکوه می‌کند و مجروح و خسته از جولان گرگان به منظومهٔ ویس و رامین پناه می‌برد. با زمزمهٔ شبانهٔ جویباری تشنهٔ یك جرعه ابر، در آستانهٔ آفتابی عالی جناب انوری ظاهر می‌شود، شاعر صبح طلوع می‌کند، او در مدائن، آئینه عبرت سنائی را مقابل دیدهٔ روشنش می‌گذارد تا کمال و جمالش را با حرفی از سوزنی نیالود و او با بزرگی و حشمت اما دل آزرده و خاطری زخمی از بدزبانی سوزنی با مرهم شیرین نظامی دلارام می‌شود و در جوار چشمهٔ آفتاب دمی به غنیمت با خیام می‌نشیند به تماشای سیمرغ عطار که از دم مرغان منطق‌اش در نیستان جنون، شعله سماع می‌کند و او سرمست از بادهٔ آتش شمس، مولانایی می‌شود و در طواف کعبه عرفان عراقی آشکار می‌گردد.

از سعد هندوستان آن خسرو بلیغ دهلوی ذکر جمیل شیخ جهان‌گشته را می‌شنود و در کاروان گلستان به خدمت ایشان شرف‌یاب می‌شود و چون اسیری خیالی ناله دلسوز می‌کند: «ای تیر غمت را دل عشاق نشانه» و مانند آن مرید به پیر مراد رسیده با شوق و ذوقی کامل به سودای بستان عشاق حرکت می‌کند و از یسار و یمین یادگار امیر سربداران می‌بینند تا گلشن راز شیخ که شهاب گونه بر او می‌تابد و او در اعجاز اشراق بیتاب و بی‌قرار می‌ماند، با نیش و نوش عبید که شیرین‌لسانی را به کمال می‌رساند از جذبه حیرانی آزاد می‌شود و از ساوه با سلمان و با خواجو از راه کرمان به تمنای شاخه نبات خواجه، رند و باوفا میخانه به میخانه به راه می‌افتد، جامی را در مسیر پرسوز و گداز خرابات آخرین حریف پیمانه خیال می‌کند اما از اقبال بلندش صد نامهٔ عاشقانه از نیشابور به دستش می‌رسد، تمکین می‌کند و در خمخانهٔ آشتفان خراسان سرخوش از باده بی‌خمار حبیب، شیدا و سرگشته با بندی از ترکیب محتشم در کاشان فیض بیدل می‌گردد و در مضامین آفتابی تبریز حیرت‌زده با تماشای غزالی طوسی که وارسته از صیدی و صیاد زیر بهار باران در باغ معانی بیدلی می‌کند، مضطرب می‌شود به معراج عشاق می‌آید و ترجیح می‌دهد داوری بزم وصال هاتف را به عُمّان سامانی واگذار کند.

سرانجام با نوایی سحرانگیز از مجلس مثنوی اهلی، جادوی جابز و شیرین وحشی را صابرانه در خط خوش وصال دنبال می‌کند و همراه مولای بارانی لاله‌های مشرقی، زلف آشفته از حرمسرای قاآنی با عشقی سوخته از بهار مشروط و نالهٔ خسته فرّخی از مناظرهٔ نخ و سوزن پروین به حوالی نیما می‌رسد و از متن خاك خون رقص واژگون‌اش را آغاز می‌کند تا «ستیغ سخن».

□□□

واما بعد...

«مردانی» با اعتماد به نفس شاعرانه‌اش، پروندهٔ هزارسالهٔ شعر فارسی را می‌گشاید و بر مسند قضاوت می‌نشیند. محکمه را با سئوال وسوسه‌انگیزی آغاز می‌کند:

تو ای شعر ای راح روح و فروغ
چه هستی بگو راستی یا دروغ؟

و بعد شمّه‌ای از سرگذشت شگفت‌انگیز شعر را طی قرون ارائه می‌کند:

گهی چون سرابی سراپا فریب
گهی مانده‌ای در حقیقت غریب
گهی خسته آیی زدربارها
گهی تیغ رزمی به پیکارها
گهی آتش از نی برون آوری
گهی تاری از چنگ خون آوری
گهی زخم داری زنامردمان
گهی التیامی به زخم نهان

و پرونده را با معرفی بیش از دوهزار شاعر، یکصد و پنجاه تذکره و کتاب و حسرتی ماندگار، مختومه اعلام می‌کند و به این ترتیب دِین شاعرانه خود را به پاس ده قرن تنفس در هوایی عارفانه و حکیمانه، ادا می‌کند و رهاورد سفر پانزده ساله‌اش از سرزمین اساطیری و اسرارآمیز ادبیاتی شگرف، خلق منظومه‌ای است که می‌تواند در تاریخ ادبیات پارسی یك حادثه تلقی گردد.

اجازه بدهید ابتدا با بزرگوارانی که احتمالاً مسئله رفاقت نگارنده با سراینده را مُطرح می‌سازند و این سطور را پیشاپیش محکوم می‌کنند، تکلیفم را روشن کنم. بی‌آنکه قصد فروتنی داشته باشم، اعتراف می‌کنم نگاه من به این منظومه بسیار دوستانه است، چه، در روزگاری که متشاعران خلق‌الساعهٔ یك شبهٔ دفتر شعرشان روانهٔ بازار می‌شود و بیش از انقضای تاریخ مصرفشان روانهٔ انبار می‌گردد، بدیهی است حاصل پانزده سال همّت و غیرت مرا به وجد آورد. من در واقع مجذوب ارادهٔ مردانی شده‌ام. او زمانه را خوب می‌شناسد، به توانائی‌های خود نیز واقف است، فکر می‌کنم بهترین زمان انتشار «ستیغ سخن» همین ایام بود که شعربازان و نقدسازان روزگار، با ایجاد بازاری آشفته، تشخیص سره از ناسره را برای جوانترها مشکل نموده‌اند و اکنون این منظومهٔ شریف به عنوان یك ضرورت معنا پیدا می‌کند. نصرالله مردانی یکی از شاخص‌ترین غزلسرایان معاصر است که آرام و بی‌سروصدا از شعر سرزمینش اعادهٔ حیثیت می‌کند. شعر او در عرصهٔ ادبی عصر ما همواره محل تأمّل بوده

و جریان ایجاد کرده، بخش عمده‌ای از غزل بعد از انقلاب وامدار اوست، همو بود که قابلیت‌های تازه‌ای در غزل کشف کرد و به دیگران نمایاند و با ارائهٔ فضائی متفاوت، میدانی برای تنفس غزل امروز باز کرد. گرایش دههٔ اخیر به «غزالحماسه» و رونق غزل مردانی را فراموش نکنیم.

جای پای ترکیبات و تصویرهای بکر و متمایز «مردانی» را به سادگی می‌توان در غزل دیگران تعقیب کرد. تأثیر زبان و ساختمان شعر او در شاعران جوان واقعیتی انکارناپذیر است.

اشعار او دارای هویت است. شناسنامه دارد. از کلیشه‌های رایج به دور است. «ستیغ سخن» را باید خودش می‌سرود، با همین زبان زنده و مشخص، با همین ایجاز و خیال‌بندیها، با همین ترکیبات منشوری و چندوجهی و با همین بار حسّی و جادویی کلمات! تار کلمات به گونه‌ای دور ترکیبات منظومه تنیده شده که با ارتعاش زیر و بم بافت‌شان، از درون و برون واژگان موسیقی می‌جوشد. دقت و باریک‌بینی او به منظور نشاندن کلمات در مجاورت یکدیگر چنان ظریف و هوشمندانه طراحی می‌شود که جایگزینی هر واژه دیگری در جوارشان، دشوار به نظر می‌رسد.

گاهی ترکیبات دریك بیت، بلكه یك مصرع، فضای ذهنی خاصی را خلق می‌کنند که براساس خصوصیّات اسامی شاعران تاثیرات متفاوت و متناسبی القاء می‌نمایند. این اسامی انگار تازه کشف شده‌اند. ابعاد بدیعی پیدا می‌کنند. سراینده با کمك عناوین آنها و فعّالیت ذهنی و تخیل غنی خود معماری دلخواهش را شکل می‌دهد و حسّ شاعرانه‌ای از ترکیب‌شان منتشر می‌سازد.

واژه‌ها چون سازهای ارکستری بزرگ با میل ترکیبی و همصدایی درونی، اوج و فرودهای متن را همراهی می‌کنند و هماهنگ و دمساز در خدمت بیان اندیشه شاعرند و شاعر با همین آهنگ فصلهای مشترك شعر را پوشش می‌دهد و آهسته فضایی را به فضای دیگری گره می‌زند، این مهم چنان رندانه عمل می‌شود که خواننده احساس هیچگونه پرشی نمی‌کند. فضاها در هم حل می‌شوند و آرام آرام فضای دیگری پدیدار می‌شود، مردانی با این شگرد ضمن حفظ سیر جریان منطقی و یکدست شعر و تداوم اندیشه حاکم بر ابیات و با رعایت هماهنگی وحدت تمام عناصر سازنده منظومه، تغییر لحن می‌دهد تا به ساحت کلام و آستانهٔ شاعران نزدیك شود.

به فردوس تو پیر بیدار طوس
طرازآور رستم و اشکبوس
هماورد آورد نامرد و مرد
زتوران وحشت برآورد گرد
به شهنامه آخت تیغ خود
حکیم سخن بر ستیغ خود
○
نظامی حدیثی زتونو نوشت
زشیرین شکر گنج خسرو نوشت
سرودی ترا آورد چون روح آب
به شادابی چشمه آفتاب
○
تو در مولوی آتش افروختی
به نی‌نامه‌اش عالمی سوختی
چنان مست با جانش آمیختی
که دریای دُر از لبش ریختی

تو با صوفیان باده بی‌غش زدی
شدی شمس و در خرقه آتش زدی
○
تو با کاروان غزل آمدی
هم‌آوای شیخ اجل آمدی
سفر کردی و گلستان شدی
به سعدی رسیدی و بستان شدی
جهان‌گشته داند که آب حیات
صبوح تو بود از خم طیّبات
○
غزل با تو حافظ به افلاك بود
به جایی که ره نیست، ادراك بود
چه کردی تو با خواجهٔ غیب‌گو
که در عرش خواند ملك شعر او
به دیوان این رند صافی صفات
تو هستی گل‌اندام و شاخ نبات
○
ترا خاطری تلخ از عنصری‌ست
که مدّاح دربار بی‌باوری‌ست
○
ترا سوزنی زخمی افزوده کرد
به زشتی زبان خود آلوده کرد
○

گاه ضرباهنگ کلمات برنده و قاطع می‌شود. گاه نرم و لطیف، زمانی متحرك و پرطپش و یا به اقتضای موضوع، سرشار از لطافت بیان، در جایی تند و خشمگین می‌خروشد، لحظه‌ای بعد آرام می‌گیرد و چون جویباری می‌گذرد. ذهن شاعر مدام در حال تحول و دگرگونی است و با جستجو و کنکاش در بطن کلمات و اسامی به کشف نوعی شباهت بین آدمها و تاریخ هم‌عصرشان می‌رسد. برداشتهای سمبولیك او از اسامی، هویتی دوباره به برخی از شاعران بخشیده، با معناهای متفاوت و تداعی‌های پیاپی! زمانی که عواطف سراینده روی شاعری متمرکز می‌شود، تصاویر جان می‌گیرند، تصاویری که به حکم احساس و ضرورت حسی برای توسعهٔ فکر و بیان تولید می‌شوند. گاه فقط با زبان تصویر، منظومه می‌تواند با مخاطب رابطه برقرار کند اگر با نگاهی سطحی ستیغ سخن را مرور کنیم. سروده بسیار سهل بنظر میرسد، زیرا از قماش مصنوع تلقی می‌شود، ردیف کردن اسامی شاعران و تذکره‌ها، بازی با کلمات و قس علیهذا... اما جوهر شعری، احساس و اندیشه، تداخل عواطف شاعر در یکدیگر، طراحی و استخوانبندی منسجم و محکم آن، همراه با ظرایف و دقایق شعری و مهمتر ایجاز و ایهام شگفت‌انگیزش، منظومه را از موضع این تهمت دور می‌کند و ستیغ را «سهل و ممتنع» می‌نمایاند. انصاف را آیا می‌توان این ابیات را با کلماتی کمتر از آنچه آمده، بیان کرد، ابیاتی که از جانمایه شعری برخوردار باشند.

شهیدی که راز تو لب‌تشنه گفت
زلالی شد و جویباری شکفت
به قاف تو عطّار عاشق‌تبار
به منطق شدش طیرجان آشکار
○
معطّر زتو گلشن راز دل
در اشراق شیخ تو اعجاز دل
○
زهجر تو یعقوب دل آه داشت
عزیزش به سر تاجی از ماه داشت

به یمگان شد آواره مردی رها
که در پای خوکان نریزد تو را
○
زتاب تو خاقانی چیره‌دست
بر آن قله روشنی‌ها نشست
○
تو از نای مسعود سعد آمدی
خروشانتر از بانگ رعد آمدی

«ستیغ سخن» نمونه‌های درخور اعتنائی برای تعریف تلمیح و ایهام ارائه می‌دهد. ارتباط اسامی اشخاص، تذکره‌ها، خصلت‌های تاریخی ـ ادبی و کشف حس‌های درونی این نام‌ها و عینی‌کردن حس‌های عاطفی برای مخاطب، جملگی به صورت منشوری درآمده که از هر زاویه بر آن بتابی، نکته تازه‌ای روشن می‌شود، من چند مشت نمونهٔ خروار ارائه می‌دهم:

تو را هست خاطر که در کودکی
شکفتی چو گل برلب رودکی
به باغ سخن‌جویی از مولیان
تو آوردی از دوردست زمان
○
زخمخانه‌ات سرخوش آمد حبیب
به وجدی که بود از فقیهی عجیب
○
چه دردی‌ت در آخرین جام بود
که خوش جامی‌ات تا سرانجام بود
○
چو برگی لطیفی بر آبی روان
روانی همیشه به جوی زمان
○
به چرخ تو شمس و قمر خوشه کرد
وز آن خوشه پروین سفر توشه کرد
○
چه سری نهان در ضمیر تو بود
که وحشی و اهلی اسیر تو بود
○
ترا تیر گر داد سنجر به دست
معزّی از آن تیر بیداد جست
○
تو عرشی ضمیری زخاکی مگو
حیات منی از هلاکی مگو

«مردانی» با توجه به تاثیرات تاریخی و جایگاه ادبی شاعران به بعضی از اسامی با اهمیت و وزن بیشتری نگاه می‌کند و به مدد غنای ذهنی و تسلطش بر وزن، تاریخ هزارسالهٔ ادبیات را ملموس و عینی به نمایش می‌گذارد. «ستیغ سخن» تبلور مطالعه مستمر او ـ حداقل طی پانزده سال ـ تاریخ ادبیات است. حافظهٔ ادبی ـ تاریخی او ـ این فرصت را برایش فراهم آورده تا با برداشتی نه‌چندان محافظه‌کارانه از ادبیات ایران زمین به نوعی تشریح و تحلیل نزدیك شود.

منظومه با بیست و هفت بند یازده بیتی در قالب «مثنوی» و به صورت ترجیع بند سروده شده است که از این حیث نیز تازه و بی‌سابقه است.

در پایان حیفم می‌آید از ظرافت دیگری در این منظومه شریف یاد نکنم. تمام ابیات به استثنای دو بیت، شاعر به ضمایر «تو»، «ت»، «ی»، شعرا را مخاطب ساخته، انصاف می‌دهید و آشنا هستید با دشواریهای این شگرد بی‌آن که به تصنّع گرفتار آید. راستی چرا «ستیغ سخن» با سکوت منتقدین روبه‌روست؟



●مروری بر دو داستان کوتاه از زنده یاد جلال آل احمد

زنهای زیادی

■ سیدمحمودحسینی

مجموعه داستان «زن‌زیادی» اثر زنده‌یاد «جلال آل احمد»، شامل نه داستان کوتاه و نیمه‌بلند می‌شود که برای اولین بار در سال ۱۳۳۱ به چاپ رسید. ساختار و مضامین این داستانها گوناگون و متنوعند. تعدادی از این داستانها به صورت نوعی طنز پرداخته شده‌اند، (عکاس با معرفت، خانم نزهت‌الدوله، خدادادخان) و تعدادی دیگر ـ به نظر می‌رسد ـ که شرح گوشه‌هایی از زندگی روزمرهٔ نویسنده باشد، (دفترچهٔ بیمه، دزدزده، مسلول). تشریح و انتقاد از وضعیت زنان ایرانی که در سه داستان «زن زیادی»، «سمنوپزان» و «خانم نزهت‌الدوله» محور اصلی این داستانها را شامل می‌شود، از برجسته‌ترین مضامین این مجموعه داستان کوتاه به شمار می‌رود. جلال آل احمد از یک طرف در داستان «خانم نزهت‌الدوله» با طنز و تمسخر به انتقاد از شخصیت زن غربزده واشرافی این داستان می‌پردازد و خصایص مادی و غربگرایانه (خانم نزهت‌الدوله) را به تمسخر می‌گیرد و از طرف دیگر در دو داستان «سمنوپزان» و «زن‌زیادی»، چهرهٔ معصومانه و مظلوم دختران و زنان خانواده‌های سنتی جامعهٔ ایرانی را ترسیم می‌کند و با دیدی انتقادی که سرشار از طنز است به مسألهٔ مظلومیت زنان در جامعهٔ سنتی و مملو از خرافات و تبعیضات می‌پردازد.

«زن‌زیادی» روایت ازدواج ناکام و چند روزهٔ دختری نگون‌بخت است که به دلیل ریزش موهای سرش کلاه گیس بر سرمی گذارد. این داستان کوتاه که به صورت گفتاری از زبان این دختر نقل قول می‌شود، با نثری دلکش و کوبنده شروع می‌شود و در چند صفحه اول، تلاطم و آشفتگی روحی و روانی این زن نگون‌بخت را، پس از واقعهٔ طلاق، تشریح می‌کند. سپس ما از زبان این زن (فاطمه خانم)، خاطرهٔ تلخ وسیاه ماجرای ازدواج او را می‌خوانیم و به مدد نوعی رجعت به گذشته به اصطلاح، «فلاش بك» در جریان ازدواج او و از اوّلین روز خواستگاری، تا پایان طلاق، قرارمی گیریم. این زن سیاه‌بخت که به دلیل ریزش موهای‌سرش کمتر مردی به خواستگاری‌اش آمده، بالاخره بعداز سالها انزوا و خانه‌داری، با مرد با به سنی که کارمند محضر است در سن سی و چهارسالگی ازدواج می کند. کارمند محضر که از ماجرای ریزش موهای «فاطمه‌خانوم» خبردارد، آن را مسأله مهمی نمی‌داند و حتی به او قول می‌دهد که خودش برای او کلاه‌گیس هم بخرد. اما نگون‌بختی فاطمه‌خانم از همان شب اول ازدواجش، در برخورد با مادرشوهر، و خواهرشوهرش آغاز می‌شود. در حالیکه مادرشوهرش، به نشانهٔ دهن‌کجی به ازدواج وی و پسرش در مراسم ازدواج شرکت نمی‌کند و به او می‌گوید که نمی‌خواهد حتی قیافهٔ او را هم ببیند، فاطمه‌خانم مجبور است در خانهٔ مادرشوهرش زندگی را بگذراند.

پس از چند روز، فاطمه‌خانم مجبور می‌شود ظرفهای خواهر و مادرشوهرش را هم بشوید. و دَم برنیاورد. بالاخره در پایان روایتی که توسط خود وی برای خوانندگان بازگو می‌شود، مادرشوهر ظالم او به وجود کلاه گیس فاطمه‌خانم پی می‌برد و از طریق دلاك محله می‌فهمد که موهای عروسش ریخته است. پس از این جریان است‌که شوهرفاطمه‌خانم، براساس نظر مادرسنگدلش، فاطمه‌خانم را به خانهٔ پدری می‌فرستد و او را طلاق می‌دهد.

نثر محاوره‌ای «زن‌زیادی» که به همراه جمله‌بندی‌های بسیار کوتاه، همراه با ریتم سریع بیان شده است، در بین تمامی داستانهای مجموعهٔ زن‌زیادی، برجسته می‌نماید و از پختگی و جاافتادگی زیادی برخوردار است. این نثر گفتاری بهترین ساختار را برای بیان مظلومیّت شخصیت اوّل این داستان و تشریح واقعهٔ ازدواج و طلاق فاطمه‌خانم فراهم کرده است:

«هرچه فکر کردم دیدم دیگه نمی‌توانم به خانهٔ پدرم برگردم. با این آبروریزی! با این افتضاح! بعداز اینکه سی و چهار سال نانش را خورده‌ام و گوشهٔ خانه‌اش نشسته‌ام! همینطور می‌رفتم و فکر می کردم. مگر آدم چرا دیوانه می‌شود؟ چرا خودش را توی آب‌انبار می‌اندازد؟ یا چرا تریاك می‌خورد؟ خدا آن روز را نیاورد. ولی نمی‌دانید دیشب و پریشب به من چه‌ها گذشت. داشتم خفه می‌شدم. هر شب ده بار رفتم روی پشت‌بام. چقدر گریه کردم؟ خدا می‌داند. ولی مگر راحت شدم! حتی گریه هم راحتم نکرد. آدم این حرفها را برای که بگوید؟ این حرفها را اگر آدم برای کسی نگوید دلش می‌ترکد. چطور می‌شود تحملش را کرد که پس از سی‌وچهارسال ماندن در خانهٔ پدر، سر چهل روز آدم را دوباره برش گردانند و باز بیخ ریش بابا ببندند؟»

مضامین انتقادی این داستان دارای چند محور اصلی است. فاطمه خانم جدا از ظلمی که از جانب اشخاص اطرافش و توسط خانوادهٔ شوهرش به او می‌رود دچار نوعی نگون‌بختی جبری است و دست سرنوشت سیاه او، موهای سرش را ریخته است. در این داستان می‌خوانیم که بالاخره بعدازسی‌وچهارسال فاطمه خانم بر این سرنوشت تیره و تار غلبه می‌کند و بالاخره، به قول خودش، خانم خانه می‌شود اما بعضی سنتهای تلخ اجتماعی و خانوادگی است که از طریق دخالتهای نابجای خانوادهٔ شوهرش سبب می‌شود که این سرنوشت تیره و تار با طلاق دادن وی دوباره به سراغش آید و حتی دوچندان شود.

شوهر فاطمه خانم از همان روز اول خواستگاری، ماجرای موهای او را فهمیده است و با این مسأله مشکل چندانی ندارد اما عملکرد وباورهای غلط خانوادگی که از طریق دخالتهای بیجای مادرشوهر و خواهرشوهر اعمال می‌شود شوهر او را وادار کند تا زنش را طلاق دهد. مادرشوهر فاطمه خانم که به دلیل مخالفت با ازدواج پسرش، به مراسم عروسی نیامده است، در همان شب اول جلو روی او می‌گوید که نمی‌خواهد ریخت عروسی را که در خواستگاری‌اش حاضر نبوده، ببیند. در هفتهٔ دوم خانوادهٔ شوهر فاطمه خانم اورا مجبور می‌کنند که ظرفهای آنها را هم بشوید و به قول فاطمه خانم، اگر صدا از دیوار بلند شد از او هم بلند شد. **جلال آل احمد** بیش از همه تقصیر را به گردن روابط و سیستم غلط خانوادگی و سنتهای غیرعادلانه می‌اندازد (که متأسفانه کم و بیش در خانواده‌های سنتی هنوز هم رواج دارد). از طرف دیگر در پایان داستان می‌خوانیم که همین محیط سنتی سبب آن شده است که فاطمه خانم برای باسواد شدن و رفتن بدنبال تحصیل نتواند پایش را از منزل بیرون بگذارد. امثال فاطمه‌خانم، به دلیل فقر فرهنگی و بیسوادی دچار عارضهٔ عدم استقلال شخصیت هستند و این عدم استقلال در زمینهٔ اقتصادی سبب می‌شود که اتکای آنان به خانواده‌شان بسیار شدید باشد و همین مسأله سبب رنجش درونی آنان شود. به نظر نویسنده در صورتی که زنان از استقلال مالی برخوردار باشند می‌توانند از وابستگی مطلق شخصیت‌شان به خانواده و دیگران بکاهند و شخصیتی مستقل و قابل احترام داشته باشند:

برادرکم چقدر باهام سروکله زد که سواد یادم بدهد. ولی من بی‌عرضه! من خاك برسر! همه‌اش تقصیر خودم بود. حالا می‌فهمم. این دوروزه همه‌اش این فکرها را می‌کردم که آنهمه خیال بد به کله‌ام زده بود. سی‌وچهارسال گوشهٔ خانهٔ پدر نشستم و عزای کلاه‌گیسم را گرفتم. عزای بدترکیبی‌ام را گرفتم. عزای شوهر نکردن را گرفتم. مگر همهٔ زنها پنجهٔ آفتابند؟ مگر اینهمه مردم که کلاه‌گیس می‌گذارند چه عیبی دارند؟ مگر تنها من آبله‌رو بودم؟ همه‌اش تقصیر خودم بود. هی‌نشستم و هی کوفت و روفت مادر و خواهرش را شنیدم».

شخصیت فاطمه‌خانم نمونه‌ای از شخصیت دختران منزوی و غیراجتماعی و کمرو جامعهٔ سنتی ما در دوران آل احمد است. او تمامی عمر خود را در چهار دیواری خانه‌اشان به سربرده و در واقع زندانی منزل پدری است. همین امر سبب شده است که وی شدیداً در برخورد با محیط اطراف، شوهر و خانوادهٔ شوهرش، دچار ضعف باشد و مظلومیت را بیش از پیش پذیرا شود. کمرویی و ضعف شخصیتی این دختر سی‌وچهارساله در هنگام خواستگاری بیش از پیش عیان می‌شود و **جلال آل احمد** در نثردلکش خود به خوبی این ناراحتی ناشی از کمرویی را در صحنهٔ خواستگاری تشریح می‌کند. در این صحنه فاطمه خانم با اصرار برادر و مادرش، نزد خواستگارش (کارمند محضر) می‌رود، تا برای او شربت ببرد:

مادرم در اطاق ایستاده بود و هی‌آهسته می‌گفت «برو ننه‌جان. برو به امید خدا» ولی مگر پای من جلو می‌رفت؟ پشت در که رسیدم دیگر طاقتم تمام شده بود. سینی از بس توی دستم لرزیده بود نصف لیوان شربت خالی شده بود. و من نمی‌دانستم چکار کنم. برگردم شربت را درست کنم یا همانطور توبروم؟ بیخ موهایم عرق کرده بود. تنم یخ کرده بود. قلبم داشت از جا کنده می‌شد. خدایا اگر خودش به صدا درنمی‌آمد من چکار می‌کردم؟ همینطور پابپا می‌کردم که صدای خودش بلند شد. لعنتی درآمد گفت: «خانوم اگه شما خجالت می‌کشین، ممکنه بنده خودم بیام خدمتتون»...

«سی و چهارسال صبح‌ها توی یك خانه بیدار شدن و شب توی همان خانه خوابیدن! آن هم چه خانه‌ای؟ سال‌های آزگار بود که هیچ خبر تازه‌ای هیچ عزائی، در آن نشده بود. بعداز اینکه برادرم زن گرفت و بیابرویی برپا شد تنها خبر تازهٔ خانه ما جنجال شب‌های آب بود که باز خودش چیزی بود. و همین هم تازه ماهی یك‌بار بود. حتی کاسه بشقابی توی کوچهٔ ما داد نمی‌زد. نمی‌دانید من چه می‌گویم. نمی‌خواهم بگویم خانهٔ پدرم بد بود. ها. نه، بیچاره پدرم. اما من دیگر خسته شده بودم. چه می‌شود کرد؟ من خسته شده بودم دیگر. می‌خواستم مثلاً خانم خانهٔ خودم باشم. خانم خانه».

تنهائی و انزوای بیش از حدّ فاطمه خانم که همانند بسیاری از دختران دیگر هم سن و سال او سبب دوری از اجتماع و مناسبات پرپیچ و خم آن شده، بیش از پیش باعث مظلومیت و کمرویی او شده است. وی در برخورد با خانوادهٔ شوهرش به دلیل همین کمرویی و ضعف شخصیتی ناشی از آن، مظلومیت را تمام و کمال پذیرا می‌شود، بدون آن که دست به اعتراض و انتقاد بزند.

سمنوپزان شرح حال چند ساعت بحرانی از زندگی مریم خانم (زن حاج عباسقلی) و دختران دم‌بخت وی، به هنگام طبخ سمنوی نذری است. **جلال آل احمد** در خلال چند ساعت از روایت پختن نذری سمنو، دست به معرفی شخصیتهای زن سنتی، همچون فاطمه خانم، عمه خانم، خاله (خاله آب‌نباتی) و مشکلات و خصوصیات آنان می‌زند. زمان طبخ سمنو، با وضع حمل هووی جوان مریم خانم، همزمان شده است و در پایان این داستان خواننده پی می‌برد که منظور اصلی مریم خانم از افزایش سهمیه نذری سمنو، برآورده شدن حاجت وی، در باررفتن و مرگ بچهٔ هوویش است! در خلال روایت، مسائل و مصائب زنان سنت‌گرای خانواده‌های ایرانی به شکلی طنزآمیز مطرح می‌شود. عمده‌ترین مشکل مریم خانم و خواهرش که همهٔ مسائل زندگی آنان را تحت تأثیر قرار داده، آوردن هوو، توسط شوهرانشان است. حاج عباسقلی شوهرمریم خانم با داشتن پنج، شش بچه، زن جوانی را اختیار کرده و کمتر در خانهٔ مریم‌خانم، آفتابی می‌شود. در گفتگوئی که بین مریم خانم و عمقزی صورت می‌پذیرد، ما متوجه فراهم کردن طلسم و جادوتوسط مریم خانم، علیه هوویش می‌شویم و او (مریم‌خانم)، منتظر نتیجهٔ مثبت طلسم و مرگ بچهٔ هوویش است.

در پایان داستان، هنگامی که همه منتظر شروع روضه‌خوانی هستند با ورود کلفت هوو، مریم خانم و بقیه‌می فهمند که هووی مریم خانم بچه‌دار شده است و بر خلاف آرزوی مریم خانم، بچّه‌بار (هوو) ترقته است. به همین دلیل مریم خانم غش می‌کند و بیهوش می‌شود و حاجت وی در پختن نذری بی‌نتیجه می‌ماند.

همچنان که بسیاری از دوستداران **جلال** آگاه هستند وی در یکی از خانواده‌های «بسیار مذهبی» و نیز سنتی رشد یافته است و به خوبی از مناسبات و روابط حاکم بر این خانواده‌ها آگاهی داشته است. ترسیم و تحلیل روابط، مناسبات و خصوصیات و مشکلات زنان خانواده‌هائی که شخص نویسنده از میان آنان برخاسته است مضمون اصلی این داستان است. در حقیقت راوی این داستان کوتاه را باید یکی از کودکان حاضر در صحنهٔ سمنوپزان، یعنی **جلال آل احمد** بدانیم. اگرچه جهانبینی **آل احمد** در اواخر دوران نویسندگی‌اش به سنت شرقی و مذهب مترقی اسلام گرایش پیدا می‌کند و هرچه بیشتر از مکاتب مادی غربی همچون مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم سرخورده و دلزده می‌شود، اما او در این داستان، که به دوران ابتدائی نویسندگی‌اش مرتبط می‌شود، به انتقاد از خرافات حاکم بر خانواده‌های سنتی و فهم و برداشتهای غلط از مذهب می‌پردازد. همچنین **جلال آل احمد** تیغهٔ حملات خود را متوجه تبعیضات ناروایی می‌کند که نسبت به زنان ایرانی از جانب مردان و شوهرانشان صورت می‌گیرد. خرافه گرایی که در تمامی جوامع بشری اعم از کشورهای شرقی یا آفریقایی و حتی آمریکایی وجود دارد، در اینجا به بهترین شکل، مورد انتقاد و حتی تمسخر قرار می‌گیرد. مریم خانم که با وجود داشتن شش فرزند نتوانسته است شوهرش را از داشتن زن دوم بازدارد، اینك متوسل به دادن نذری سمنو شده است تا حاجتش را برآورد. اوحتی به صورت مخفیانه، برای هوویش طلسم و جادو تهیه کرده است و اینك هر لحظه منتظر است که بچهٔ هوویش پس بیفتد و از بین برود. این طلسم که توسط عمقزی مریم خانم تهیه شده است، توسط خود وی به داخل حوض خانهٔ هوویش ریخته می‌شود. **جلال آل احمد** در گفتگوهای بسیار جاافتاده و ضمناً عامیانه‌ای، روایت طلسم ریختن مریم خانم را شرح می‌دهد:

ـ مریم خانم: راستشو بگوببینم عمقزی، توش چی‌چی‌ها ریخته بودی؟ عمقزی لب از نی‌قلیان برداشت و چشمش را به چشم مریم خانم دوخت و پرسید:

ـ چطور مگه...؟ آخه ننه اگه قرار باشه من بگم که احترام طلسم می‌ره.

ـ می‌دونی چیه عمقزی؟ آخه سه روز بعدش همه ماهیهای آب‌انبارشون مردند.

ـ خوب ننه فدای سرت‌ننه. قضا و بلابوده. به جون ماهیها خورده کاش به جون هووت خوزده بود. اگه بچه داربشه و تورویش شوهرت سکهٔ یه پول بکنه بهتره یا ماهیهای آب انبارشون بمیرن؟».

رسوخ خرافات و اوهام غلط در ذهن شخصیتهای زن ستم‌دیدهٔ این داستان در شکلهای مختلف بررسی شده است. خواهر مریم خانم که مدتها است از شوهرش بچه‌دار نشده است وشوهرش بر سر او هوو آورده، به سفارش عمقزی دست به کارهای عجیب و

مسخره ای می زند:

«عمقزی: دخترجون صدبار بهت گفتم این دکترمُکترها روول کن. بیا پهلوی خودم تا سرچلّه آبستنت کنم.

ـ عمقزی، من که حرفی ندارم، گفتی چلّه بری کن، کردم. گفتی تو مرده شورخونه از رومرده بپر که بریدم و نصف گوشت تنم آب شد. خدا نصیب نکنه. هنوز یادش که می افتم تنم می لرزه. گفتی دوا بخوردشوهرت بده که دادم. خیال می کنی روزی چهل تا نطفهٔ تخم مرغ فراهم کردن کارآسونی بود؟ اونم یك هفتهٔ تموم؟ بقال و چقال که هیچی دیگه همهٔ مشتریهای چلوکبابی زیر بازارچه هم منوشناخته بودن.»

محتوای انتقادی این داستان کوتاه در پایان ماجرا هنگامی کامل تر می شود که پس از زحمات زیاد مریم خانم در پخت نذری وطلسم و جادوی او، بالاخره باورود کلفت هووی مریم خانم، آنها متوجه خبرتولد هووی مریم خانم می شوند وداستان سمنوپزان بیش از پیش به طنز تلخ وسیاهی تبدیل می شود که به ریشخند نمودن باورها و اعتقادات خرافی شخصیت های این داستان می پردازد.

فقر فرهنگی، بیسوادی و جهل زنان امثال مریم خانم و سیستم بستهٔ زندگی زنان جامعه سنتی؛ شاید بیش از سایر دلایل، مسبب پناه آوردن اینگونه زنان مظلوم و ستمدیده به باورهای خرافی است و هدف اصلی «جلال آل احمد» نیز در این اثر، ارائهٔ همین مضمون است. زنان این داستان که نماد بخشی اززنان گذشته ای نه چندان دور در این سرزمین و حتی بخش نه چندان زیادی از زنان حاضرند، شدیداً منفعلند و در انجام امور اجتماعی عقب مانده. جلال، با آن که نسبت به شخصیّتهای زن مظلوم این داستان، احساس ترحم زیادی ابراز می کند اما برداشت عقب افتاده و حتی ریاکارانهٔ آنها از «مذهب» و تصوّر غلط آنها در مورد اصول و فروع دین مترقی اسلام و از جمله موضوع قابل تامل و قابل بحث و بررسی «نذرونیاز» را به باد تمسخر می گیرد. متأسفانه مذهب مترقی اسلام و شیعه در طول سالیان دراز از سوی نابخردان و جاهلان دچار برداشت های ناصحیح شده است و بعضی از اوهام و خرافات عامیانهٔ غیراسلامی و بی ریشه، در طول زمان، نابخردانه در آن وارد شده و رنگ و لعاب مذهبی گرفته است. نذری دادن مریم خانم برای مرگ بچهٔ هوویش یکی از این برداشتهای مسخره و خرافی از باور به «نذرونیاز» در اسلام است. این عمل مریم خانم که برداشتی طنزآمیز از عمل ریاکارانهٔ وی است در حقیقت به تمسخر گرفتن همان برداشتهای ناصحیح از فرعیّات اسلام، توسط جلال آل احمد است.

جدا از این موضوع، این داستان کوتاه تقریباً فرهنگ نامهٔ مختصر و جالبی از نکات ریز و درشت خانواده های بسیار سنتی ایرانی در زمان حیات نویسنده است:

(ترسیم خانواده های پراولاد): بچه ها قد و نیم قد که شرّ و شور بسیار زیادی دارند و دائماً از صبح تا هنگام خواب، در حال اذیّت و آزار خود و مادران خود هستند (روابط زنان همسایه و هم محلی): با حسادتها و چشم هم چشمی هاشان، غیبت های بی انتهای آنها از همدیگر.

(محیط بسته زنان خانه): برعکس جاه طلبی های مردان خانه و آزادی بی حد و حصر آنان

(رقابت هووها): با فحش وبدگویی های بی انتهای آنها نسبت به همدیگر و توطئه های ریز و درشت آنان علیه هم

(توسّل به خرافات): با استفاده از انواع برداشتهای غلط از مذهب و اعتقادات مذهبی و توسل به جادووطلسم که مخصوصاً در بین زنان روزگاری رسم بوده است.

اگر در داستان زن زیادی، نثر گفتاری (و یا محاوره ای) همراه با ریتم سریع جمله بندی داستان نکته برجستهٔ ساختار و تکنیك آن است در این داستان گفتارهای عامیانه زنان خانه که از کلمات و ضرب المثل های عوام بهرهٔ زیادی برده است، بیشتر از هر عامل تکنیکی و ساختاری جلوه گر است:

ـ می بینی خواهر؟ کرم از خود درخته. همین خاله خانباجی های بیشعور و پپه هستند که شوهرالدنگ من می ره با پنشش تا بچه سرم هوومی آره.

ـ راستی آبجی خانم چه خبر تازه از آتورها؟ هنوز هووت نزائیده؟

ـ ایشالاکه ترکمون بزنه. می گن سه روزه داره درد می بره. سرتختهٔ مرده شورخونه! حاجی قرمساق منم لابد الآن بالاسرش نشسته عرق پیشونیش رو پاك می کنه. بیغیرت فرصت روغنیمت دونسته

ـ نکنه واسهٔ همین بوده که امسال گندم بیشتر سبزکردی؟

ـ اواخواهر! چه حرفها؟ تو دیگه چرا سرکوفت می زنی؟

ـ خوبه خوبه. تو دیگه سوزن به تخم چشم من نزن، خودم می دونم و دختر پیغمبر. تا حاجتم رو نگیرم دست از دامنش ورنمی دارم.»

□ اگر داستانهای سمنوپزان وزن زیادی شرح حال گوشه هائی از مظلومیت و ستمهای زن خانواده های سنتی ایرانی است، داستان خانم نزهت الدوله شرح کوتاهی از زندگی و ازدواجهای مکرر زنی مرفه و بسیار ثروتمند با شخصیتی خوشگذران و غربگرا به نام خانم نزهت الدوله است.

داستان با یك مقدمهٔ کوتاه در معرفی شخصیت وی شروع می شود و سپس جلال، شرح حال مختصر



زندگی خانم نزهت الدوله را که بیشتر به داستانهای طنزآمیز شبیه است، بیان می کند. پدر خانم نزهت الدوله وزیر داخله است و شوهر خواهر وی در کابینهٔ دولت حضور دارد. اوّلین شوهر خانم نزهت الدوله، کارمند برجسته وزارت امورخارجه است اما پس از ازدواج با خانم نزهت الدوله از طرف پدرزنش که وزیر امور داخله است به عنوان والی مازندران انتخاب می شود. هدف اصلی خانم نزهت الدوله وشوهرش در عزیمت به مازندران، در واقع ثبت املاك استان مازندران و یك کاسه کردن آنها به نفع خودشان است. بعداز چندین سال زندگی زناشویی و تولد چند کودك، خانم نزهت الدوله به این بهانه که شوهرش آنچنان که باید و شاید زن دوست نیست و قربان صدقهٔ خانم نمی رود، تقاضای طلاق می کند، به خانهٔ پدرش می آید و سپس طلاق می گیرد. خانم نزهت الدوله سپس با یك افسر رشید و چشم آبی ازدواج می کند، اما پس از دو سه ماه معلوم می شود که این فرد، دو زن دیگر در تهران دارد و برای دومین بار، طلاق خانم نزهت الدوله گرفته میشود. خانم نزهت الدوله که ازدواج های قبلی را تنها تجربه ای برای شناخت بیشتر از شوهر ایده آلش می داند، بعداز مدتی گشت و گذار و جستجو برای شوهر دلخواهش برای مرتبه سوّم با یکی از روسای عشایر غرب، ازدواج می کند. در هنگام ازدواج بسیار پرزرق و برق و مفصّل آنها، دزدها اجناس منزل راخالی می کنند و تمام فرش ها و وسائل جشن را می ربایند. یك ماه بعد، پس از برگزاری دهها مجلس شب نشینی و دیدوبازدید، برای مرتبهٔ دوم، دزد خانهٔ خانم نزهت الدوله را می زند و دوباره تمامی اسباب و اثاثیه ای را که تازه جایگزین وسایل قبلی شده بود، به سرقت می رود. این ازدواج نیز پس از مدتی به طلاق می انجامد چون سردستهٔ این دزدی جانانه، خواهر شوهر خانم نزهت الدوله شناخته می شود. در پایان خانم نزهت الدوله همانند قبل همچنان به دنبال شوهر دلخواه و ایده آلش به این در و آن در می زند.

در این داستان، جلال ما را باخصوصیات ریز و درشت زنان جامعهٔ غربگرا و اشرافی رژیم سابق آشنا می کند و به ترسیم خصوصیات، درونیات و مشخّصات یك زن اشرافی می پردازد. خانم نزهت الدوله نمونه و نمادی از زنان طبقه ای است که با رسوخ فرهنگ غربی و توسعهٔ روابط کشور ایران با غرب، در جامعهٔ ما، به وجود آمدند و سعی نمودند همان خصوصیات زنان غربی را، البته نه بصورت کامل، در کشور خودشان بپذیرند. باید یادآور شد که نمونهٔ شخصیتهائی همانند خانم نزهت الدوله که از طبقهٔ وزراء و مقامات مملکتی رژیم سابق است، فقط طبقه ای خاص از زنان جامعه ما راتشکیل می دادند. این زنان همچنانکه جلال آل احمد در این داستان نوشته است، بسیار مُدگرا، تنوّع طلب و خوشگذران هستند و بیش از همه چیز، در فکر مردانند. در ابتدای داستان، جلال این گونه خانم نزهت الدوله را معرفی می کند:

«هفته ای یك بار به آرایشگاه می رود و چین و چروکهای پیشانی و کنار دهان و زیرچشمهایش را ماساژ می دهد. موهایش را مثل

دخترهای تازه عروس می‌آراید یعنی با سنجاق و گیره بالا می‌زند. پیراهن‌های اورگاندی و تافته می‌پوشد با سینه‌های باز و دامنهای کلوش وروزی یك جفت دستکش سفید، عوض می‌کند. روزی سه ساعت از وقتش را پای آینه می‌گذراند. ده ساعت می‌خوابد و باقیمانده را صرف دید وبازدیدهایش می‌کند. و حالا دیگر همهٔ دوستان و اقوام می‌دانند که اگر به خانه‌شان می‌آید و اگر در سوگ و سرورشان شرکت می‌کند و اگر گل و هدیه‌های گران برای زایمان‌ها و ازدواج‌ها و خانه عوض کردن‌هاشان می‌برد و اگر برای تازه عروسها پاگشا می‌دهد همه برای اینست که با آدم تازه‌ای ـ یعنی با مرد تازه‌ای ـ آشنا شود.»

در این که شخصیتهایی بااین خصوصیات از فرهنگ غیرخودی به فرهنگ شرقی و ایرانی جامعهٔ ما وارد شده‌اند، چندان بحثی نیست. حتی زنان اشرافی و درباری جامعهٔ ایران (تا قبل از قرن چهاردهم شمسی) به پوشش و حجاب کامل خود بسیار مقیّد بودند و از رفت و آمد با مردان غیرمحرم شدیداً اجتناب می‌کردند. این زنان اشرافی و درباری اگرچه از دیگر زنان طبقات جامعهٔ سنتی ایران متمایز بوده‌اند اما از نظر خصوصیات کلی و رعایت حُجب و حیا، حس فرزند دوستی، خانه نشینی در منزل شوهرانشان و تکیه بر عقاید و باورهای مذهبی وپایبندی به مذهب، (البته بعضاً بیشتر به ظواهر آن)، همانند دیگر زنان جامعهٔ سنتی ما مقیّد بوده‌اند. باید یادآور شد که امثال شخصیتهای زنی چون خانم نزهت‌الدوله (البته با خصوصیات کمرنگ‌تر)، بعداز دهه‌های اول و دوم قرن حاضر و بخصوص پس از شروع سلطنت محمدرضای مخلوع در ایران، تعدادشان فزونی می‌یابد و بخصوص در شهرهای بزرگی چون تهران یا شیراز و اصفهان بیشتر متمرکز می‌شوند. این زنان بر خلاف زنان ایرانی از نظر ظاهری فاقد حجاب سنتی هستند، دست به آرایش‌های غلیظ در انظار عمومی می‌زنند. ساعتها وقت خود را برای آرایش مو وسروصورت و نرم کردن پوست خود اختصاص می‌دهند. خانم نزهت‌الدوله آرایشگرها و ماساژورها را با ماشین خود به خانه می‌آورد و طبق دستور آنها روزی سه ساعت گوشت خام و گوجه فرنگی روی صورتش می‌گذارد. همچنین هفته‌ای یکبار رنگ موهایش را عوض می‌کند. او پیرو مدروز در زمینه‌های لباس و لوازم منزل و دیگر عناصر زندگی است، همچنین از نظر عقیدتی بر خلاف زنان سنتی ایران بیش از آن که به فرزندانش بیندیشد به خودش می‌اندیشد. امثال این زن غربگرا و تجددطلب در هنگامی که مزدوجند، یا در هنگام زندگی مجردشان در روابط خود با مردان دیگر، چندان رعایتی نمی‌کنند. زندگی را نه برای ادای تکلیف باورهایشان، بلکه برای کسب لذت بیشتر می‌خواهند. پایبند عقاید و باورهای مذهبی نیستند. از محیط محصور خانه پا را بیرون می‌گذارند و برای تفریح و خوشگذرانی به بیرون از منزل می‌روند. خانم نزهت‌الدوله چون لذت جو وغربگرا است نمی‌تواند بویی از عقاید وروابط مذهبی زن سنتی ایرانی برده باشد. باورها و عقایدی که یك زن سنتی ایرانی دارد و بیش از همه برخاسته از مذهب است که برای زنان ولنگار و لذّت‌جو، مانع بزرگی محسوب می‌شود و همین امر سبب پشت پازدن آنان به ارزشهای مذهبی است. این زنان با انکار قیدوبندهای سنتی ومذهبی، به دنبال آزادی‌های فردی بیشتری می‌روند و هرچه بیشتر پیرو تنوع‌طلبی مفرط در زندگی می‌شوند. با مقایسهٔ خانم نزهت‌الدوله و شخصیتهای زن سنتی ایرانی می‌توانیم شناخت بیشتری از این زنان به دست آوریم.

خانم نزهت‌الدوله دائماً به فکر پیداکردن مرد مورد علاقه‌اش است و در حالی که در نظر زنان ایرانی، فکر طلاق، مذموم و بدهنجار است و زن مطلّقه در نظر مردم، با قضاوت و نگاه خوبی مواجه نمی‌شود چندین شوهر اختیار کرده است. این زن دارای پنج، شش بچه نیز هست و این مورد گناه او را از نظر فرهنگ زنان ایرانی بیشتر جلوه‌گر می‌سازد. برای یك زن اروپایی یا آمریکایی درخواست طلاق توسط یك زن که دارای چندین فرزند است، چندان عجیب نمی‌نماید اما طلاق گرفتن یك زن ایرانی تنها به این دلیل که شوهرش کمتر قربان وصدقه‌اش می‌رود، امری عجیب می‌نماید. البته باید یادآور شد که هدف جلال از ارائه طنزگونهٔ چنین شخصیتی، طرح مسائل انتقادی و سیاسی نیز بوده است و جلال در حقیقت به صورت نمادین، خانم نزهت‌الدوله را که از طبقهٔ اشرافی و دولتمردان رژیم پهلوی است به تمسخر گرفته است و در حقیقت با دیدی طنزگونه، انتقاد شدیدی را به روابط خانوادگی دولتمردان رژیم پهلوی و اشراف وابسته، مطرح می‌سازد:

«شوهر یکی از خواهرهایش وزیراست و شوهر آن دیگری چهار سال پیش در تیمارستان خودکشی کرد... شوهرش عضو وزارت خارجه بود. از خانواده‌های معروف بود و گذشته از آن پولدار بود... برادر داماد معاون وزیر خارجه بود و پدر خانم نزهت‌الدوله وزیر داخله. این بود که در وتخته خوب به هم جورشد»

اشاره‌ها و طعنه‌های سیاسی جلال، در بسیاری از قسمتهای این داستان دیده می‌شود. همچنانکه گفته شد پدر خانم نزهت‌الدوله وزیر داخله است و تمام اقوام آنها بنحوی از اولیای امور رژیم مخلوع پهلوی هستند و هجو و به تمسخر گرفتن چنین شخصیتهایی، در حقیقت هجو وتمسخر دولتمردان رژیم شاهنشاهی است. جدا از این، در داستان آمده است که پدرخانم نزهت‌الدوله تنها به این دلیل دامادش را به عنوان والی مازندران انتخاب می‌کند که دامادش املاك شمال را یك کاسه کند و بتوانند به نفع خودشان آنها را ضبط و ثبت کنند.

ظاهر شخصیت زنان ایرانی عامل مهمی در شناخت صوری و تمایز آنها با دیگر زنان جهان است و این ظاهر حاکی از گونه‌ای خاص از باورها و عقاید مذهبی آنان دارد. جلال شخصیت خانم نزهت‌الدوله را دائماً در حال تغییر مدلباس و آرایش پرداخت می‌کند و تنوع‌طلبی شخصیت این زن را که ریشه در فرهنگ غرب دارد، از محورهای اساسی داستان خود قرار می‌دهد. این تنوع طلبی در تمامی عناصر زندگی این زن دیده می‌شود، تنوع در ازدواج‌های مکرر، تنوع در مهمانی‌ها و دوست‌های مختلف و....

در پایان داستان پس از طلاق سوم خانم نزهت‌الدوله و عمری تجربه در امر شوهرداری، جلال اینگونه داستان و شخصیت خانم نزهت‌الدوله را به سرانجام می‌رساند:

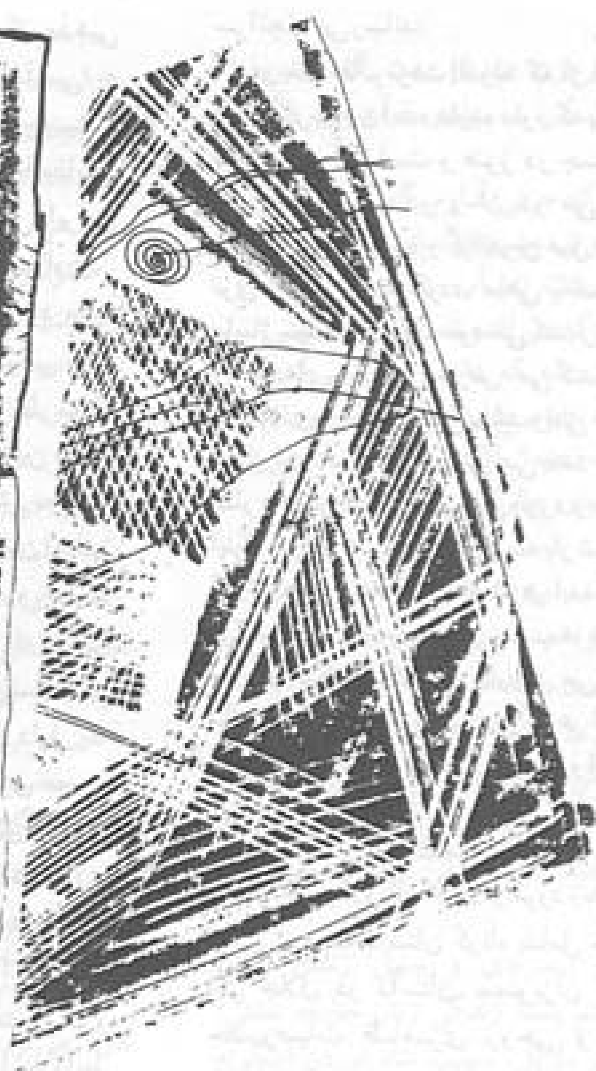
«و حالا خانم نزهت‌الدوله که از این تجربه هم آزموده‌تر بیرون آمده عقیده دارد که پیری و جوانی دست خود آدم است و هنوز در جستجوی شوهر ایده‌آل خود این در و آن در می‌زند. بازخانهٔ شهری‌اش را خریده و گرانترین مبل‌ها و فرشها را توی اطاقش جمع کرده، ماهی پانصدتومان خرج ماساژ سینه و صورت خود می‌کند. رنگ موهایش را هفته‌ای یك بار عوض می‌کند. پیراهن‌های اورگاندی با سینهٔ باز می‌پوشد.وقتی حرف می‌زند، هرگز اخم نمی‌کند ووقتی می‌خندد ابروهایش و کنار دهانش اصلاً تکان نمی‌خورد و مهمتر از همه اینکه پس از عمری زندگی و سه بار شوهر کردن، به این نتیجه رسیده است که شوهر ایده‌آل او، از این نوکیسه‌ها و تازه به دوران رسیده‌ها هم نباید باشد. و دیگر اینکه کم کم دارد باورش می‌شود که تنها مانع بزرگ در راه وصول به شوهر ایده‌آل، عیب کوچکی است که در دماغ او است و این روزها در این فکر است که برود و با یك جراحی پلاستیك دماغش را درست کند.»

دیدگاه **جلال آل احمد** در مورد زنان جامعه ایران در خلال این سه داستان کوتاه شامل چند محور است. اگر جلال در داستان سمنوپزان دست به ترسیم خصوصیات ظاهری روحی و رفتاری زنان خانواده‌های سنتی ایرانی می‌زند و از این نظر داستانش شناخت هرچه بیشتری از روابط و خصوصیات عجیب این خانواده‌ها و زنان آنها به دست می‌دهد، در داستان خانم نزهت‌الدوله، با صدوهشتاد درجه گردش، چهرهٔ زن غربزده و بی‌هویت طبقات اشرافی وشهرنشین جدید را برای خواننده، ترسیم می‌کند. جلال در هر دو حال و به روش طنز، به انتقاد از این دو نوع شخصیت می‌پردازد، بدون آنکه دست به شعارپردازی بزند.

داستان زن‌زیادی همچنانکه سمنوپزان بدین محتوائی می‌پردازد، شرح حال معصومیت و مظلومیت زن‌سنتی ایرانی است با این تفاوت که در این داستان، سایه‌های تیره و تاریکی، (ریختن موی زنِ داستان)، همانند سرنوشتی سیاه، بر شخصیت داستان سایه‌افکنده است، بگونه‌ای که این شخصیت اصولاً خودش را درگیرودار سرنوشت تیره و تاریکی می‌بیند اما **جلال آل احمد**، روزنهٔ امیدی را برای این زن در داستان ترسیم نموده است این روزنهٔ امید که می‌تواند نجاتبخش فاطمه خانم باشد، همان آگاهی و علم و سوادآموزی است که از بخت بد، فاطمه‌خانم فاقد آن است.

جلال آل‌احمد همانگونه که دست به تمسخر خرافه‌گرائی مسخره‌آمیز شخصیت‌های زن سمنوپزان می‌زند، خوشگذرانیها و رفتار پرزرق و برق خانم نزهت‌الدوله را تقبیح می‌کند و هرچه بیشتر رفتار مادی این زن فاقد هویت اسلامی و ایرانی را به تمسخر می‌گیرد. با این تفاوت که اگر در مورد شخصیت‌های زن سمنوپزان و زن‌زیادی دلسوزی نویسنده نسبت به وضعیت این شخصیتها هویداست، در مورد خانم نزهت‌الدوله، دید نویسنده به گونه‌ای دیگر است و جلال این زن اشرافی و غربگرا را هر چه بیشتر مورد طعن و تحقیر قرار می‌دهد و او را محکوم می‌کند.

۱) جلال آل احمد (زن زیادی)، ۱۳۵۶، انتشارات رواق

دربارهٔ «رآلیسم» در ایران

■ محمدرضا گودرزی

■ مارکز، آستوریاس، پاز، فوئنتس، خوان رولفو، نرودا و... نه با زور چماق و تصنع، بلکه با درونگرایی و جوشش خلاقیت هنری و با تأثر از فرهنگ غنی جامعه خود خود به خود و سیال، آثاری بدون مرز و قابل تحسین، تقدیم انسان عصر حاضر کرده‌اند.

فرآیند پیچیده‌ای که منجر به پیدایش اندیشه انسان می‌شود، چیست؟ آیا اندیشه، این درخت سحرآمیزی که ریشه در خاك دارد، اما شاخسارش در فضای لایتناهی شناور است، از اصولی خلل ناپذیر تبعیت می‌کند یا اینکه خود تابعی است از متغیری دیگر؟ برای پاسخ به این سؤال، باید تاریخ تکوین اندیشه را در جوامع انسانی دنبال کرد. از زمانی که هیولاها و اهریمن‌ها با تسلط بر اندیشه انسان، او را پیوسته در هول و بیم نگه داشته و صاعقه‌ها و توفانها اورا شگفت‌زده درکنام خود به هراس در می‌فکندند تا زمانی که سیل و ابر و باران، مقهور اراده او شدند. اما بحث در این باره در حوصله این مقال نمی‌گنجد و چندین کتاب قطور می‌طلبد که گذشته از علوم اجتماعی، از علم تاریخ، و فلسفه و تاریخ فلسفه نیز باید یاری جست. اما ما ناگزیریم چکیده این مطلب را بطور بسیار فشرده و تا آنجایی که مربوط به بحث خودمان می‌شود، بیان کنیم.

صفحه سفید ذهن انسان را تجربه نقش می‌زند. تجربه‌های مختلف سردی، گرمی، شادی، درد و... آنچه که زیر بنای محرك این تجربه است، «نیاز» است: نیاز بقا. نیازی که انسان در طول هستی، در هر گام با آن مواجه است و ناگزیر بوده است برای رفع آن به فعالیتی خارق عادت دست یازد. (کمااین که بسیاری اندیشمندان معتقدند که مادر تمام اکتشافات و اختراعات، نیاز است) گام اول اورام کردن و تسلط بر طبیعت و گام دوم، تشکیل جوامع انسانی و به هنجار درآوردن روابط انسانها در چارچوب آن. در جریان این فعالیت، همگام با تغییر یافتن مهارت دستها، رشد مغز نیز صورت می‌پذیرد و اندیشه شکوفا می‌شود. از همان بدو پیدایش جوامع انسانی، اندیشه انسان با استفاده از پیشرفت علوم و فنون، به معماهای هستی می‌پردازد و پاسخش وابسته به درجه‌ی تکامل فرهنگی، اجتماعی اوست. (بگذریم از این که تکامل اخلاقی، لزوماً مترادف با تکامل اقتصادی، اجتماعی نیست. و اخلاق نیز امری نسبی و وابسته به فرهنگ هر قوم است.) در اینجا مجبوریم این بحث پردامنه را به مجرای اندیشه هنری بکشانیم و این دایره وسیع را محدودتر کنیم. هنر که در گامهای اول وابستگی بسیار به تولید انسان و نیازهای طبیعی او داشت، همگام با رشد ذهنیت او، به مرور به سمت پیچیده‌تر شدن و ذهنی‌تر شدن گرایش پیدا کرد و ادبیات نیز که انگیزه‌ی بحث ما می‌باشد، جدا از این رشد و تکوین نبوده است. مکاتب کلاسیسم، رمانتیسم، ناتورالیسم، رآلیسم و... زاییده‌ی این سیر گسترش یابنده و ضرورتهای تاریخی، اجتماعی بوده‌اند. اینك اولین مطلبی که به ذهن متبادر می‌شود، این است که ذهنیت انسان، امروزه دیگر با انسانی که در قرن نوزدهم زندگی می‌کرده است، تفاوت ماهوی پیدا کرده است، و معیارهای قرون گذشته نیز برای آثار هنری امروز، تغییر یافته‌اند، و رآلیسم نیز که اصیل‌ترین جریان ادبی این قرن بوده، همپای تغییرات شگرف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، دچار دگرگونی‌ها و تحولاتی شده که منجر به پیدایش انواع مختلف رآلیسم، مانند «رآلیسم اجتماعی»، «رآلیسم انتقادی»، «رآلیسم سوسیالیستی»، «رآلیسم جادویی» و... شده است. آیا رآلیسم، خاصیت وجودی خود را

در آستانه قرن بیست و یکم، از دست داده است و آیا طنین مارش سوگ رآلیسم به گوش می‌رسد، یا نه؟

چندین دهه است که در اکناف جهان و از چند سال قبل در ایران خودمان، زمزمه‌هایی به مخالفت با رآلیسم در گوشه و کنار به گوش می‌رسد. اصلی‌ترین مجرای این زمزمه‌ها، بستر بحث «هنر برای هنر» و «هنر برای جامعه» بوده است. اما در سالهای اخیر، به ندرت کسی شهامت دفاع از مکتب «هنر برای هنر» را داشته است، مگر این که دفاعیه خود را با صورتکهای دلفریب و نامهای خوش آب و رنگ، دگرگون ساخته باشد. آنچه در زمان ما، آنهم در گوشی شنیده می‌شود، بحث اطراف «هنر متعهد، هنر غیرمتعهد»، «هنر مقاومت و هنر تسلیم»، «هنر گریز و هنر درگیر» بوده است که اگر ژرفکاوی کنیم، درمی‌یابیم که این بحثها در واقع، در اطراف هنر رآلیستی دور می‌زده است، با برچسبهایی این چنینی: «هنر شعارگونه»، «هنر بازیچه سیاست»، «هنر نسخه‌پیچی شده»، «هنر عکاسی از طبیعت و جامعه» و «هنر به دور از لطایف بدیع روحی».
برای مریدان ایرانی این جریانات مجبورم تکرار کنم که این بحثها، حرف جدید یا مکتب هنری جدیدی نیستند و این درگیری، قدمتی به درازای حداقل یك قرن دارد.

اینك پیش از هر سخنی باید عوامل تکوین ذهنیت هنرمند و بی‌آمد آن، خلق اثر هنری را مشخص کرد. هنرمندان گذشته و حال، بدون تفاوت در فاصله بعید زمانی و بدون تفاوتِ تعلق به مکاتب مختلف ادبی، همگی، آثارشان بیانگر بار احساسی و ادراکی آنها از تجربیات زیستی شان است. تجاربی که از اوان کودکی تا بلوغ فکری و لحظه خلق اثر، از زوایای مختلف طبقاتی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر آنها تأثیر گذارده و همراه با تجارب مشخص فردی، مانند: عشقها، پیروزیها، شکستها، ناامیدیها و... شخصیت مستقل آنها را ساخته است. سپس هریك از آنها با قابلیتهای ویژه خود، مانند قوه تخیل، میزان مطالعات، قدرت بیان، حساسیت عاطفی، استعداد تمیز بین خیر و شر و سر آخر فروختن یا نفروختن قلم، این تجارب مختلف را به انحاء گوناگون در آثارشان منعکس کرده‌اند. با توجه به این نکات می‌توان گفت که بطور کلی هنرمندان به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند: الف) کسانی که در تکاپوی زیستی خویش، رنج جزیی از وجودشان بوده و احساساتشان با این تار درهم تنیده شده است، که به عنوان نمونه اگر بخواهیم در جامعه خودمان، جرقه‌ای بر سیر زندگی این گروه بیفکنیم، تصویری که دیده خواهد شد، این خواهد بود: اشباحی در تاریك روشن بامدادی به قصد کسب معاش از منزل خارج شده و شب، خسته و درهم کوفته با اعصابی تحریك شده، در اتاقی که خود و زن و فرزندانش به روی هم تلنبار شده‌اند، ناگزیرند حتی برای مطالعه و تفکرات درونی، منتظر به خواب رفتن آنها بشوند. این هنرمندان در شرایط مختلف انقلاب: جنگ، زلزله، سیل و... نه در کنار گود و گوشه امن و فارغ، بلکه در عمق فاجعه حضور داشته و شاهد تمامی تب و تابهای مردم اطراف خود بوده‌اند.
ب) هنرمندانی که فارغ از این مسائل و به دور از مشکلات مادی و دغدغه‌های این جهانی، به روی مبل اتاق کار خود لمیده و توسن سرکش خیال را درون ابرها به جولان درآورده و دنیا را چارچوب اتاق خویش فرض کرده‌اند. هریك از این دو گروه از چه چیز می‌توانند سخن بگویند؟ (البته برای رفع سوء تعبیر ناگزیرم همینجا متذکر شوم که رنج بردن، فقط از دریچه فقر و فشارهای اقتصادی نیست، بلکه در بسیاری اوقات، داشتن روحی متألم و رنج کشیده نیز برای خلق آثاری والا و انسانی، بسیار مؤثر بوده‌اند. مانند بالزاك و تولستوی که مزه فقر را چندان نچشیده بودند اما با روحی لطیف، آینه زمان خویش بوده‌اند) منِ درونی این دو نوع هنرمند و جوشش خلاقیت ذهنیشان بدون تصنع، بیانگر فضای روحی حاکم بر زندگی هریك است. هنرمند نوع دوم می‌گوید: «دوران واقع‌گرایی به سر آمده، و هنر، عبارت از خلق تصاویر شگفت و بدیع و کشف و شهود عارفانه است. برای خلق اثر هنری باید به روی همه جهانیان خط بطلان کشید و تنها از خود و تصاویر ذهنی خویش سخن گفت.»

ولی هنرمند نوع اول که معتقد به این گفته گوته است: «شاعری که تنها از احساسات ذهنی خود سخن می‌گوید، برازنده این نام نیست، بلکه هنگامی شاعر است که بتواند به خود بپردازد و جهان را بیان کند.»[۱] نمی‌تواند برای مردم جامعه خود، تصاویری به دور از رنجها و درگیریهای خودش و آنها ترسیم کند، و احساس تاب بدون تعقل را جانشین بررسی علت و معلولهای مسائل اجتماعی سازد. (باز ناچارم در همینجا متذکر شوم که وظیفه ادبیات، بررسی علت و معلولهای مسائل اجتماعی نیست و این امر به عهده علوم اجتماعی و دیگر شاخه‌های وابسته به آن است، اما در بسیاری اوقات، هنرمند به دلیل درگیر بودن در مسائل اجتماع، به طور ناخودآگاه تحت تأثیر آنها قرار گرفته و با احساسی راستین، و منطقی شایسته این احساس در آنها غور کرده است، و همان تأثیرات، بدون هیچ تصنعی در اثر هنری اش رسوخ و به زیبایی و اصالت آن نیز افزوده است) اما چه کند که انبان تجربی آن هنرمند فارغ، جز تصاویر بدیع، مغشوش و مبهم، چیز دیگری برای عرضه در خود ندارد! و اگر هم در زمینه «تعهد اجتماعی هنر» چیزی می‌گوید، یا به کلی یاوه گفته و فارغ از تعهد اجتماعی است و یا این‌که مزورانه ادعای تعهد اجتماعی می‌کند و در پاسخ نامفهومی و بی‌محتوایی آثار خود، درك نکردن مردم زمانه را بهانه می‌کند و مدعی است «هنرمند نباید دنباله‌رو مردم باشد» و «فرهنگ خوانندههای ما پایین است» و «امروزه اکثر آثار نویسندگان کشورهای پیشرفته، به همین سبك و سیاق نوشته می‌شود و ما نیز باید سعی کنیم تا آثاری در سطح آنها و برای جهانیان ایجاد کنیم که قابل ترجمه به زبانهای خارجی باشد، تا از قافله هنر، عقب نمانیم.» و غافل از اینند که هنرمند اصیل، هیچگاه ادعای جهانی بودن ندارد، بلکه آن اثر خاص و یگانه اوست که از مجرای ملی و داخلی و از طریق بیان نیازهای واقعیِ روحی و جسمی مردم خود، به جامعه بزرگتر که جهان باشد، راه پیدا می‌کند و جهانی و جاوید می‌شود. و این نهایت گمراهی و خود بزرگ‌بینی است که ما زوایای پنهان جامعه خود را نامکشوف گذارده، مدعی کسب افتخارات جهانی باشیم. در حالی که باید توجه کرد که مراحل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی کشورهای پیشرفته صنعتی، از نظر چگونگی و درجه تکامل، کلا با ما تفاوت دارد و بالطبع، مسائل روحی آنها نیز با ما فرق می‌کند و اگر هنرمندانی در آنجا مثلا به «پوچی» گرایش پیدا می‌کنند، باید در نظر داشت که اولا یك اقتصاد مرفه آنها را از مشکلات مادی بی‌نیاز کرده (صرفنظر از تحلیل علتهای سیاسی آن)، ثانیاً یك دموکراسی اجتماعی مخصوص به خود دارند که مکاتب مختلف و متضاد ادبی در آن آزادانه عرضه می‌شود، ثالثاً، پیشرفت عظیم صنعت و ماشین، مسائل مطرح شده‌ی اجتماعی بخصوصی را برای آنها ایجاد کرده است. تحت تأثیر این عوامل، عده‌ای از آنها به پوچی، دلزدگی، وازدگی و نیهیلیسم گرایش پیدا کرده‌اند. حال ما بیاییم و بدون داشتن هیچ یك از این زمینه‌ها، بخواهیم از مکاتب هنری آنها، تقلید کنیم! عقل سلیم چه می‌گوید؟ ممکن است کسانی در پاسخ، نظریه محدود نبودن هنر به زمانها و مکانهای مختلف، و ماوراء زمان بودنِ آن را مطرح کنند. سخن آنها نه تنها ناقض گفته ما نیست، بلکه پاسخ درست را به این ترتیب پیش می‌کشد که آثاری ماوراء زمان و مکان، شناخته شده‌اند که در زمانهای مشخص و برای مکانهای مشخص، خلق شده‌اند. مانند «ادیسه» و «ایلیاد» در یونان، «شاهنامه» و «دیوان حافظ» در ایران، «جنگ و صلح» و «جنایت و مکافات» در روسیه و آثار شکسپیر در انگلستان. این آثار هیچکدام ادعای جهانی بودن و ابدی بودن نداشته‌اند، به عبارت دیگر، آن آثاری که افتخارات جهانی کسب کرده‌اند، هدفشان کسب آن افتخارات نبوده است.

پس کلید دركِ پیدایش مکاتب هنری متفاوت چیست؟ آیا تحولات اقتصادی ـ اجتماعی بزرگ، مانند رنسانس، اصلاحات روسیه تزاری، انقلاب فرانسه، جنگهای جهانگیر، انقلاب شوروی، گسترش بی‌رویه سرمایه جهانی در آمریکا و پیدایش انسان پریشان، سردرگم، عصبی و ملتهب خاص جوامع صنعتی مدرن، در پیدایش آثار هنری بی‌تأثیر بوده‌اند؟ آیا آثاری که در ایران، در شرایط مختلف خلق شدند (مانند آثار بعد از انقلاب مشروطیت تا سال ۱۳۰۰ و آثاری که در فاصله‌ی سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ یا ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ یا ۱۳۳۲ تا اواخر دهه چهل و یا آثار بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، هیچگونه تفاوتی با هم ندارند؟)

بله، باید به آن هنرمندان مهمل‌بافی که تنها راه درك آثارشان این است که خودشان را در کنار آنها به دار بیاویزند تا برای رهگذران معانی آنها را توضیح دهند، شرح داد که: پناه بردن به آثار فراواقعی، مردم‌گریزی، واقعیت ستیزی و فردگرایی مطلق، بی‌تردید بعد از جنگها، بحرانها و تکانهای شدید تاریخی، همیشه به چشم آمده است. آری در زمانهایی که ارزش انسان با یك کالا برابر و چه بسا بی‌ارزش‌تر درنظر گرفته شده و گروه گروه انسانهای رهاشده، درهم کوبیده شده در زیر چرخ دنده هیولاهای مصنوع سرمایه، نابود می‌شده‌اند، عده‌ای از هنرمندان به درون خود خزیده، دچار خمودگی شده و آثارشان نمودار آن فردیتِ رهاشده سرسام گرفته بی‌بهاشده، می‌شود، و تصاویر رسم شده در آثارشان، منقطع، سردرگم و مملو از ابهام شده و در نهایت به ضدیت با رآلیسم برمی‌خیزند. اینك در پاسخ به سئوال «آیا رآلیسم،

خاصیت وجودی خود را در استانه قرن بیست و یکم از دست داده است، یا نه». باید گفت که رآلیسم فارغ از هیاهوهای کاذب، راه خود را به آرامی ادامه داده و پیروزمندانه، با شکل عوض کردن و همواره نوشدن، با قامتی افراشته به پیش می‌شتابد. منظور از شکل عوض کردن هم این نکته است که اگر در دوران بالزاك، لازم بوده است که رآلیسم به همان شکل خاصی که او بیان کرده بوده، این رآلیسم در آثار چخوف و رومن رولان، شکل دیگری می‌یابد و اگر آثار رآلیستی فالکنر، همینگوی و شروود آندرسن، با آثار آستوریاس، مارکز و فوئنتس تفاوت دارد، لازمه تفاوتِ وضع اجتماعی، تاریخی و فرهنگی آنها بوده است. نشانه بالندگی رآلیسم در این است که جامد نبوده و درجا نمی‌زند و در هر جا و هر وضع، بیانگر آلام انسان هم‌عصر خود می‌شود. امروزه رآلیسم، با انسانِ آخرین دهه قرن بیستم سروکار دارد، وطبیعی است که آثار کلی گو، خطی و بی‌پیچش و سرراست قدیمی را نمی‌طلبد. انسان پیچیده امروز که ذهن و تخیلش تا اعماق کهکشانها رسوخ کرده، رآلیسم خاص خودش را می‌طلبد. رآلیسمی که جزئی‌گرا، موشکافانه، ژرف بین، درون کاو، موجز و منعکس کننده روح عاصی انسان امروز بوده باشد، و قالبش، دیگر نه قراردادی و خشك و فرمولی، بلکه با انتخاب غنی‌ترین سبك زبانی و پیشرفته‌ترین تکنیك نگارش، منعکس‌کننده ابهامهای روحی انسان منفردشده امروز باشد و برای این مقصود نیز اگر ناگزیر از استفاده از رمز، تمثیل و استعاره شد، باز اثرش باید مثل یك نهر عمیق و روشن، با زمزمه‌ای گوش‌نواز و واژه‌هایی مستحکم و تخیلی غنی تا انتها جاری شود، به طوری که در کل، آن اثر هنری مانند یك سمفونی بی نقص خود را نشان دهد.

جالب این است که موضوع اثر هنرمند رآلیست، می‌تواند برهنه کردن روح همان هنرمند ضدرآلیست بوده باشد که چگونگی پیدایش ذهنیتِ واپس‌خورده مردم‌گریز و فردگرای او را بکاود. این موضوع به خاطر این که یك بیماری اجتماعی است، خواه ناخواه در حیطه عمل ذهنی هنر رآلیستی قرار می‌گیرد.

اینك می‌رسیم به ادبیاتِ مطرح امروز جهان، احتمالاً دیگر بر سر این که نویسندگان آمریکای لاتین در حال حاضر بر قله شکوفایی ادبیات مدرن جهان ایستاده‌اند، بحثی نباشد. سؤال این است که آیا این هنرمندان، نظریات ماوراء مردمی و ایده‌های تجریدی و انتزاعی در آثار خود منعکس کرده‌اند؟ یا این که تکنیك رمان، قصه و یا داستان در آنها عقب افتاده است؟ دوستان ناخلف ما چه پاسخی می‌دهند؟ بیشك در آثار این بزرگان، مدرنیسم و محتوای انسانی طوری درهم عجین شده که جای صحبتی از شکل‌گرایی جداگانه و یا محتواگرایی فارغ از شکل نمانده است. «جریان سیّال ذهن» در آنها وجود دارد ولی چون این جریان سیال، از ذهنی تراوش می‌کند که خود درگیر با همه مصائب جامعه‌ی خود است، نتیجه آن نیز مشخص است. یك گرسنه، سراب غذای رنگین می‌بیند. مارکز، آستوریاس، پاز، فوئنتس، خوان رولفو، نرودا و... نه با زور چماق و تصنع، بلکه با درونگرایی و جوشش خلاقیت هنری و با تأثر از فرهنگ غنی جامعه خود، خود به خود و سیال، آثاری بدون مرز و قابل تحسین، تقدیم انسان عصر حاضر کرده‌اند، طوری که محتوا و شکل در وحدت با هم، چون گدازه آتشفشان، فوران می‌کنند و با ابهت و درخشان، به کندی پیش می‌آیند و سطر به سطر، قلبهای خوانندگان را مشتعل می‌سازند. اینك چه محتوا، قالب خاص خودش را یافته و در آن متجلی شده باشد، و چه فرم در جریان تکوین خویش، محتوای ویژه خود را ساخته باشد، این جهان‌بینی نویسنده است که خلاق اثر هنری و تعیین کننده جان اثر است. در اینجا لازم به نظر می‌رسد که به «جریان سیال ذهن» هم که این روزها طرفداران سرسختی پیدا کرده است و باعث کج اندیشی‌هایی نیز شده، اشاره‌ای شود.

این شیوه در اروپا چندان هم جدید نبوده و شروعش به اوایل قرن بیستم باز می‌گردد. اما هنرمندان مردم‌گریز مورد بحث ما در ایران، تازه این مفر را یافته‌اند که تصاویر مبهم و مغشوش خود را به آن نام، تحویل دهند و عده‌ای از هم‌پالکی‌های آنها نیز بی آنکه از مراد و منظور آنها چیزی دریافته باشند، صرفاً از روی تجددطلبی و «مدزدگی» با به‌به و چه‌چه از آنها استقبال می‌کنند. حکایت می‌کنند که در زمانِ قدیم، بافنده‌ای رند قرار شد پارچه‌ای بسیار گرانبها برای پادشاهی بباقد که یکی از شگفتیهای جهان آنروز بوده باشد. اما بافنده زیرك به پادشاه می‌گوید که خاصیت این پارچه عجیب در این است که هیچ خطاکاری آن را نمی‌بیند! در روز موعود که بافنده باید پارچه را تحویل می‌داد، یك سینی خالی به دست می‌گیرد و خدمت پادشاه می‌برد، همه بزرگان از ترسِ خطاکار قلمدادشدن، شروع می‌کنند به تعریف از آن والی آخر... حال حکایت «جریان سیال ذهن» این هنرمندان هم به این ترتیب است که هیچکدام از ترس اتهام به بیسوادی و متحجربودن، به پرت و پلا و بی‌معنابودن آثار هم‌پالکی‌های خود اعتراف نمی‌کنند. اما واقعیت «جریان سیال ذهن» چیست؟

با این که کمتر تعریف روشنی در این مورد، تاکنون دیده شده، اما می‌شود گفت که سیر احساسی و اندیشه‌ای هنرمندی را که با از خود بیخودشدن و در حالاتی قرارگرفتن که کلمات از درون او بی‌اختیار چون چشمه‌ای سرریز شود و بیانگر حالات روحی خاص او در آن لحظه باشد جریان سیال ذهن گویند. در این شیوه، تصویرهای درونی و ذهنی هنرمند با حوادثی که بریده بریده بیان می‌شود، درهم تنیده شده، و با استفاده از نماد، استعاره، اسطوره و فرهنگ فولکلوریك، در زمان بی‌زمانی (یعنی هم‌زمان شدن سه زمانِ حال، گذشته، آینده) اتفاق می‌افتند. این کیفیت معمولاً به دو شیوه صورت می‌گیرد، یکی این که حالی صرفاً احساسی است و هیچگونه نظم اندیشه‌ای در پشت واژه‌های آن پنهان نیست (بخصوص در شعر) و دوم این که این حال اگرچه که احساسی و درونی است، اما یك نظم اندیشه‌ای در ورای کلمات آن مستتر است و در نهایت، این نظم اندیشه‌ای، تضمین کننده وحدت آن اثر است. یا به عبارت دیگر، آن جریان سیال را در چارچوبی کلی جمع‌بندی می‌کند و نظم می‌بخشد، به طوری که خواننده یکپارچگی اثر را درك کرده و کل موسیقی اثر را سوای تك‌تكِ قطعات آن (که ممکن است هر کدام برای خود زیبایی خاصی داشته باشد) دریافته و با هنرمند، وحدت روحی حاصل می‌کند. آثار نوع اول را به علاقمندانش وامی‌گذاریم، ولی در نوع دوم همان طور که پیش از این اشاره شد، اگر هنرمندی تك‌تك دقایق زیستش را در فشارهای جسمی و هراسهای روحی به سر برده باشد، این جریان سیال در او بیانگر لطیف‌ترین ظرایف ذهنی خواهد شد که هر خواننده دردمندی آنرا آینه زندگی خویش خواهد یافت.

در پایان این را هم برای خوش بینان اضافه کنم که قضاوت خود ما در مورد اثر هنریمان، اصلاً مهم نیست، چون یك اثر هنری مانند یك موجود زنده، وقتی پا به عرصه وجود می‌گذارد، مستقل از خالقش در جامعه حرکت خود را طی می‌کند و زودمرگی یا جاودانگی آن نیز در بیرون از آفریننده‌اش صورت می‌پذیرد. بنابراین هر چند که ما مدعی اثری ماورای مردمی و ماورای تاریخ و زمان، و یك اثر ناب هنری که مخصوص دل خود سروده باشیم، بشویم، بی توجه به خواست ما، فرهنگهای قدرتمدار، از آنها به سود منافع مشخص تاریخی و زمینی خود بهره برداری می‌کنند و با این نوع آثار تخدیرکننده، نیروی متراکم هنرمندانِ جوان را به هرز می‌برند و قلم برنده آنها را کند می‌کنند. برای حُسن ختام، گفتار یکی از بزرگان، بسیار بجاست که: «آن کس که داعیه نوشتن، فقط برای درون خویش را، دارد، خودفریبی بیش نیست.»

■ یك اثر هنری، مانند یك موجود زنده، وقتی پا به عرصه وجود می گذارد، مستقلِ از خالقش در جامعه، حرکت خود را طی می کند و زود مرگی یا جاودانگی آن نیز در بیرون از آفریننده‌اش صورت می‌پذیرد.

■ نشانه بالندگی رآلیسم در این است که جامد نبوده و درجا نمی‌زند و در هرجا و هر وضع، بیانگر آلام انسان هم عصر خود می‌شود.



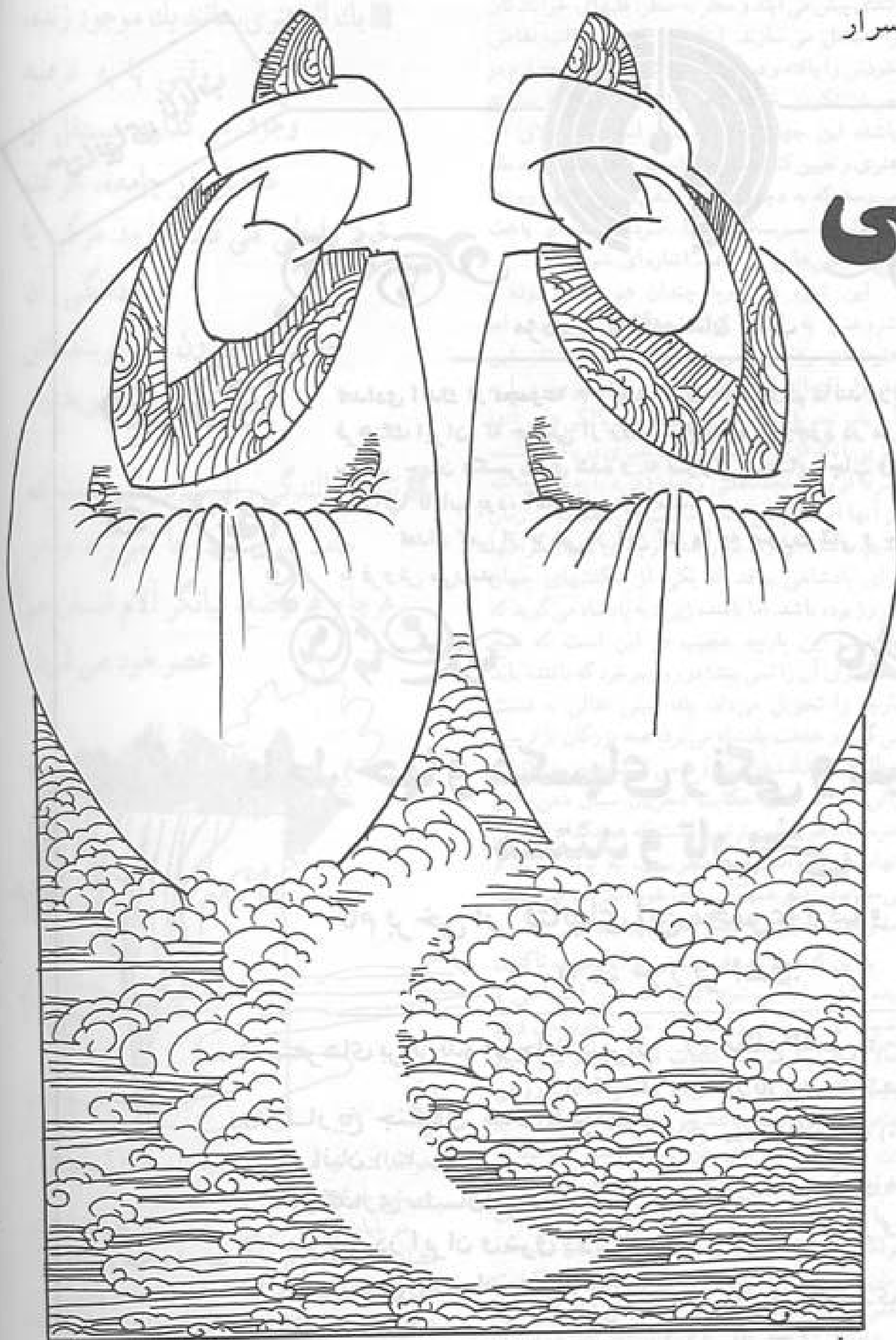
□ پی‌نویس

۱- فردیت خلاق نویسنده، خواپچنکو - نازی عظیما

● دربارهٔ گلشن راز شبستری و گلزار اسرار
شیخ عبدالرحیم حائری

نگردد معنی اندر حرف محدود...

■ پروین جلالی پور



○ جمیع انسانها در پی شناختن اصل خویش و سرچشمهٔ خود هستند از اینروست که انسانها این اندازه تنهایند و احساس تنهایی می کنند. هر انسانی برای شناختن اصل خویش راهی را انتخاب می کند و سالك راه می گردد و از این میان انسانی «شبستری» می شود و انسانی دیگر «حائری»

انگیزهٔ من از نوشتن عجولانهٔ این مقاله بسیار مختصر و ناقص، خواندن مقاله‌ای تحت عنوان «شناسای چه آمد عارف آخر؟» نوشتهٔ آقای محمدرضا برزگرخالقی است که در ماهنامه ادبستان شمارهٔ ۳۲ مورخ مرداد ۱۳۷۱ به چاپ رسید. مطالعهٔ این مقاله، مرا برآن داشت که در رابطه با موضوع آن، که گلشن راز شبستری و تقلید اقبال لاهوری از گلشن‌راز بود مقاله‌ای مختصر بنویسم و شخصیّتی را به حضور روشنفکران و راهیان عرفان و ادب معاصر معرفی نمایم که شاید قرنها بگذرد و کسی بازهم او را چنانکه شایستهٔ مقام اوست نشناسد و مقامش را درك نکند.

ادبیات و عرفان و مذهب این سرزمین، کم از این انسانهای خودساخته به خود ندیده است ولی آیا کسی را همّت یاری گراست که این انسانهای عارف را از لابه‌لای نوشته‌ها و زمزمه‌های عاشقانه و عارفانه شان کشف کند و به جمع شیفتهٔ عرفان و ادبیات معرفی نماید و بشناساند؟

متأسفانه یا خوشبختانه، این سرزمین که دیار عاشقان و عارفان است، همیشهٔ تاریخ دچار تحوّل و تغییر بوده و تاریخ شاهد بوده که در این تغییر و تحوّلات، همیشه ضربهٔ نهایی بر پیکر تفکر و اندیشهٔ این بوم و بر وارد آمده است. تاریخ را که ورق بزنید مشاهده می کنید که سعی برآن بوده که غنای ادبیات و عرفان این مملکت را مخدوش و یا حتی در صورت امکان یکسره آن را نابود کنند. ما در صدسالهٔ اخیر شاهد بوده ایم که بر سر ادبیّات و عرفان این سرزمین چه آمده است. دست اندرکاران ذینفع تا همین چندی پیش تلاششان براین بوده که سازندگان آیندهٔ این مملکت را با ادبیات و فرهنگ خویش بیگانه کند و اگر این تغییر و تحوّل اخیر را نداشتیم، معلوم نبود برسر این مملکت و فرهنگ و ادبش چه می آمد؟ جوانان این مملکت را برآن داشتند که دل مشغولیشان ادبیات و فرهنگ غرب باشد ویکسره فکر ما را از غنای فرهنگ خود منحرف کردند و نتیجه آن شد که می بینید! من (نوعی) جوان تحصیل کرده این سرزمین رنج کشیده، نیچه و کانت و افلاطون و ارسطو و ژان‌پل سارتر و شکسپیر و دیگران و دیگرانِ آن دیار را به خوبی می‌شناسم امّا افسوس و صدافسوس که با چهره‌های ادبی و عرفانی کشور خود کمتر آشنایی دارم و ای کاش تیمی از این همّت صرف شناختن چهره‌های عرفانی و ادبی و مذهبی سرزمین مقدّس و رنج دیدهٔ خودمان می شد.

امّا محور صحبتهای ما در این مقال، برسر شبستری و حائری، «گلشن‌راز» و «گلزار اسرار حقیقت» است.

اهل عرفان و حقیقت تا اندازه ای با افکار عرفانی شیخ محمود شبستری آشنا و مأنوس هستند و با اقبال نیز که با شبستری از طریق آثارش اُنس و الفتی داشته، آشنا هستند ولی آیا شخصیّت مذهبی و عرفانی و ادبی شیخ عبدالرّحیم حائری صاحب العضول را می شناسند؟ یا این که باید قرنها بگذرد تا او را نیز چون شبستری کشف کنند و در افکار و دیدگاههایش تأمّل نمایند؟ آیا بایستی سالها بگذرد و شخصیّتهایی چون او را از لابه‌لای گرد و خاك تاریخ کشف کنند و بشناسند؟ چرا حالا که امکان و شناخت صریح این شخصیّت بزرگ جهان اسلام و عرفان وجود دارد، دست به این اقدام ـ و اقداماتی از این دست ـ نزنیم؟

در این مقاله، ابتدا مختصری از زندگی شیخ محمود شبستری و سپس فراز و نشیبهای زندگی شیخ عبدالرحیم حائری را به اجمال و بسیار مختصر به قلم می‌آوریم. مقصود از مقایسهٔ این دو شخصیّت عرفانی و مذهبی، قرابت و خویشی روحی است که این دو را به یکدیگر ارتباط می‌دهد. شبستری (در سال ۶۸۷ هجری قمری) و حائری (به سال ۱۳۱۰ هجری قمری) چون دو روح در یك قالب متعلّق به دو قرن متفاوت هستند، یکی با «گلشن راز» خود و دیگری با «گلزار اسرار» خود به مباحثه و سئوال و جواب نشسته‌اند.

شیخ محمود شبستری در قصبهٔ شبستر آذربایجان، به روایتی در سال ۶۸۷ هجری قمری پا به عرصهٔ وجود نهاد و در طی سالیان کوتاه عمرخویش، یادگارهایی برای عرفا و مشتاقان دین و عرفان به ارمغان گذاشت که تا انسان برکرهٔ خاك باقی است او نیز زنده و شاهد است. او جای جای بلاد اسلامی را زیرپا گذاشته و رنج سفر را برخود تحمیل کرده و بسیاری از دانشمندان و عرفای دورهٔ خویش را شناخته. شبستری زمان خود را کاملاً درك کرده و از فراز و نشیب روزگار خود کاملاً آگاه است.

این عارف رهرو راه حق، اندیشه‌های خود را به صورت نوشتجاتی برای ما و آیندگان به یادگار گذارده است. افکار او را می‌توان در کتب زیر جستجو کرد:

۱ـ «حق الیقین» که توضیحی است برمقامات عشق و رموز شیدایی.

۲ـ «حق الیقین فی معرفة ربّ العالمین» که دارای یك مقدمه و هشت باب است و هرباب به ازاء دری از بهشت است.

۳ـ «مرآة المحققین»، رساله‌ای در بیان معرفت نفس و علم خداشناسی مشتمل بر هفت باب.

۴ـ «سعادت نامه» که به صورت شعر و در حیطه کلام است. عارف ضمن مطرح کردن مباحث اهل کلام و نقد آراء و عقاید برخی از فرق و مکاتب، به رسم عرفا دربارهٔ هر موضوع به آیات قرآنی و احادیث نبوی تمسّك می جوید.

۵ـ و بالاخره «گلشن راز» که محور اصلی این مقاله است، مهمترین و عمیقترین اثر شبستری است که در پاسخ به سئوالات امیرحسین هروی سروده شده است. شبستری در این اثر شعری، ضمن پاسخ به سئوالات هروی، دربارهٔ موضوعات گوناگون عرفانی ـ فلسفی بحث می کند. در مورد گلشن راز به سبب اهمیت آن، چندین شرح نگاشته اند که مهمترین آن شرح شمس الدّین محمّد لاهیجی است.

امّا نیمهٔ دوم این مقاله: شیخ عبدالرحیم حائری «صاحب العضول» در ربیع الاول سال ۱۲۹۴ هجری قمری در کربلا متولد شد و پس از طی مراحل کمال و عرفان، در سن ۷۴ سالگی در سال ۱۳۶۷ هجری قمری یعنی ۱۳۲۷ هجری شمسی بدرود حیات گفت. این مربی و انسان بزرگ، در خاندان علم و فضیلت در مهد کمال و دانش، در کربلا نشو و نما یافت و تحصیلات خویش را در حوزهٔ روحانی همان سرزمین مقدّس گذراند. این بزرگوار، مراتب کمالات علمی و دینی و عرفانی را تا سن ۱۵ سالگی به پایهٔ رفیعی رساند. او هم چون شیخ محمود شبستری در طی سفرهای خود، محضر استادان بزرگی را تجربه کرد. وی در آن سالها که مظاهر اسلام و شیعه را دنیاپرستان تهدید به نابودی می کردند فریاد اعتراض خود را به گوش همگان ـ به ویژه دست اندرکاران ـ رساند و اقدامات مؤثری نیز در این راه به عمل آورد. در آن سالها که سعودیها به تحریك اجانب و دشمنان اسلام، قصد نابودی بقیع را داشتند، شیخ عبدالرحیم حائری با اعتراض به کاخ قابیلیان زمان رفتند و بنای اعتراض را گذاردند که در پی اعتراضات پی درپی ایشان، ملك ابن السعود، پادشاه وقت عربستان، طی دست خطی دستور نابودی بقیع را لغو کرد. (اصل دست خط ملك ابن السعود موجود است).

شیخ عبدالرحیم حائری دارای معلومات کافی در ادبیات، فقه، اصول، حکمت و کلام و به ویژه در عرفان بود و معارف الهی را از طریق حس و شهود دریافته بود و در این زمینه پای استدلالیان را چوبین می دانست؛ همانند شبستری که می گفت برای شناسایی حقیقت، یعنی بینش بی واسطهٔ ذات هستی، بایستی ازراه شهود وارد شد و کلام و استدلال در این راه حجاب اکبر است. شبستری معتقد بود که برای حصول معرفت، نخست باید هرگونه علم تقلیدی و عقاید مشکوك و اوهام و تلقیناتی را که سدّراه شناسایی است به کناری بگذاریم و آنگاه دور از هرگونه تعصّب و آزاد از هر نوع ادراك مبهم و استدلال نادرست به تفکر بپردازیم تا به گوهر شناسایی دست یابیم. حائری قرنهای بعد معتقد بود که یافتن دین و رسیدن به حقیقت از سه راه است: تقلید، فلسفه و حس. تقلید، مذهب اکثر عوام ملل متنوعه، بلکه اکثر پیشوایان و راهنمایان آنهاست. راه فلسفه که مسلك خواص و دانشمندان است و با مطالعهٔ این راه، می بینید که این راه نیز به یگانگی نمی رسد چنانکه میان دو نفر از نمونه های طراز اول آنها، ارسطو معلم اوّل و فارابی معلم ثانی موافقت حاصل نیست. پس این راه در واقع سبب تفریق و پراکندگی است. امّا راه حسّ و شهود که مدرك دانایان بیناست که از این راه به شناخت وجود حق و مبدأ هستی و صانع عالم رسیده اند و این راه، یگانه راهیست که به هیچ وجه اختلاف و بیگانگی در آن راه ندارد و تمام بشر می توانند از این راه به الفت و یگانگی و سعادت دست یابند. به واسطهٔ اهمیتی که یگانگی بشر برای او (حائری) داشت، «مجمع اخوان اسلامی» را بنا نهاد که این مجمع دارای اساس و نظام خاصی است که بر اخوّت و برادری و حفظ اسلام و دین بنا شده است.

شیخ عبدالرّحیم حائری به دو زبان عربی و فارسی شعر می سرود و خانهٔ دلش به نور علم و دانش و حکمت و عرفان روشن شده بود، مشکلاتی که در عرفان برای اهلش حل نشده بود (چنانکه در سئوالاتی که از صاحب «گلشن راز» شده و پاسخهایی که داده است معلوم می شود) حائری نیز با همان وزن و قافیه متین و استوار از لحاظ فن ادب، در قالب شعر به پاسخ پرداخته است.

شیخ عبدالرّحیم حائری آثاری چند به زبان فارسی و عربی از خود به جای گذارده، است که عبارتنداز:

۱. هدایة العامه
۲. منظومه ای در علم درایه، موسوم به موجز المقال
۳. منظومه ای در علم رجال حدیث
۴. غنائم التبیان در تفسیر قرآن
۵. ودایع الاسرار
۶. جامع الشتات در جمع متفرقات از نوادر حکایات از نظم و نثر فارسی و عربی
۷. رسالهٔ حکم تسریع الاحکام در ردّ متصوفه و بیان حقیقت تصوف که در این رساله به مبدأ و معاد و سیر و سلوك در این راه اشاره شده است. این عارف بزرگ هم چون خلف عارف خود شیخ محمود شبستری، از متصوّفه انتقاد می کند. او از روزگار خود چون شبستری ناراضی است و حکومت ریاکاران و نااهلان را غمی بزرگ بر جامعهٔ اسلامی می داند.
۸. حیّ بن یقظان، کتابی است به سبك رمان در اینکه شریعت سرّ طبیعت است و اثبات ماوراء طبیعت به خود طبیعت به مقتضای مشربِ حکماء اشراق.
۹. دعوت بشر به یگانگی که به صورت چهار مقاله است.
۱۰. کتاب «مشرق الانوار» که مشتمل بر قصاید و غزلیات و مثنویهای این عارف بزرگ است. مشرق الانوار با شعری آغاز می شود که در آن عقل و عشق به عرض اندام نزد یکدیگر می نشینند و هریك خصوصیّات خود را ندا می دهد و در این غزل بالاخره عارف به این نتیجه می رسد که عقل و عشق چون دو بال پرنده (عارف) هستند که سالك رهرو برای پرواز به هر دو نیاز دارد. و در پایان این کتاب غزل «گلشن اسرار حقیقت» را در پیش رو داریم که عارف در آن با روح آشنای خویش ـ شیخ محمود شبستری ـ به راز و نیاز و گفت و شنود می پردازد.

شیخ عبدالرّحیم حائری در این غزل، نجواها و سئوال و جوابهای عاشقانهٔ خویش را با شیخ شبستری با مقدمه ای این چنین می آغازد:

به نام آنکه دل را کرد گلزار
برون آورد از آن گلهای اسرار
در این گلزار جان را باغبان کرد
نبی و اولیاء را جان جان کرد
صباحی همچو روز وصل روشن
گذر کردم در این گلزار گُلشن
تفرّج کردم از سویی به سویی
قناعت کردم از هر گل به بویی
مرا با غنچه تا آمد فراغی
نچیدم هیچ گل از هیچ باغی
نبودم رسم سیر امّا خدا کرد
مشامم را به بویش آشنا کرد

سئوالاتش که چون گلدسته دیدم
جواب دیگرش شایسته دیدم
نگویم در جواب او قصوریست
معاذالله که در هر دیده نوریست
تعیّن را تـو گـو شیشـه ملّون
کزان گردیده این عـالم مکـوّن
زهر شیشه کـه چشم ناظر افتاد
بـه رنگ آن از این عـالم خبر داد
چـو دل در دل زدل راه بـرون یـافت
جهـات ست درون کاف و نـون یافت
عـوالم را در آن یك ظـرف دیـدم
معـانی را همـه در حـرف دیـدم
نگـردد معنی اندر حـرف محدود
که در آیینه خـوردی تو مشهـود
معـانی جمله در حـرف است امّـا
نـدانـد هـر کسی سـرّ معمّـا
چـو اطوار شجـر گنجیـد در بـذر
از آن شد بحـر قـطره قـطره‌ای بحـر
تـو را در عالم حرفی ظهور است
کـه تـا دانی عـوالم بی قصور است
همه یکسان زپیدا و نهان است
ولی فرق از زمین تا آسمان است
قلم در عرش دل بر لوح بردم
به هر حرفی از آن حرفی سپردم
معـانی کانـدر آن یك حـرف آمد
چـو بحـر قُلزُم انـدر ظرف آمـد
مگر کی بحری اندر ظرف گنجید
کـه چشم تو زمین و آسمان دیـد
زچشم خـود نـدانی جـز شعـاعی
زنـور آن نـداری اطّـلاعـی
کـه گفتـار آمـد گـوش بگشـا
کـه بیـدل می کنـد راز دل افشـا

بعد از این مقدمهٔ منظوم و گویـا، شیخ عبدالرّحیم حائری در قـالب غزل بـه راز و نیاز و گفت و شنـود با گلشن راز شبستری می پردازد؛ سئوالات متعلق بـه گلشن راز شبستری و پاسخ ها متعلق بـه گلزار اسرار حائری است:

(سئوال اول):
نخست از فکـر خویشم در تحیّـر
چه چیزست آنکه گویندش تفکّر
(جواب):
بـود فکـر تـو راه تـو الی الله
تفکّـرهـای تـو پیمـودن راه

(س):
کدامین فکر مـا را شرط راهست
چرا گه طاعت و گاهی گنـاهست

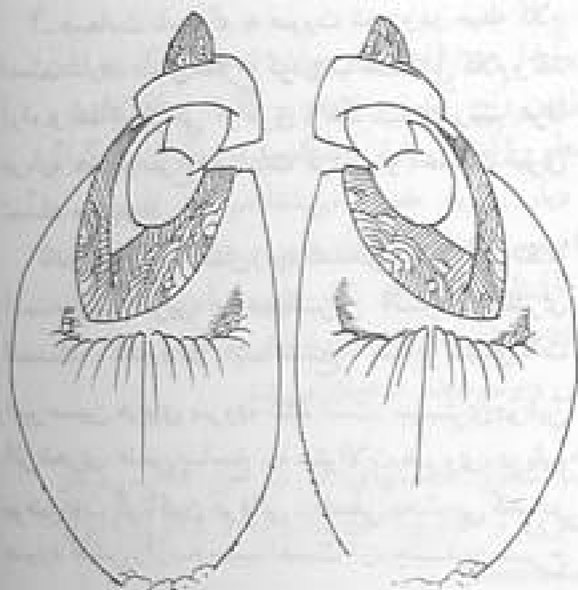
(ج):
توجّه طـاعت و همّ شرط راه است
تعیّن مـانـع و عین گنـاه است

(س):
کـه باشم من مـرا از من خبـر کن
چه معنی دارد انـدر خـود سفر کن

(ج):
تـویی آن راه از اول تـا بـه آخـر
بـه باطن جـاده در ظاهـر مسافـر

(س): مسافر چون بود رهرو کدامست — کرا گویم که او مرد تمام است
(ج): مسافر عامه از بیراهه یا راه — تمام آنرهـرو از راه آگاه
(س): که شد بر سرّ وحدت واقف آخر — شناسای چه آمد عارف آخر
(ج): کسی کو راه و رهرو را یکی دید — زسرّ وحدت او آگاه گردید
(س): اگر معروف و عارف ذات پاکست — چه سودا بر سر این مشت خاکست
(ج): زهی زین مشت خاك و پاك سودا — که ذات پاك در آن شد هویدا
(س): کدامین نقطه را نطق است اناالحق — هـرزه‌ای بـود آن مـزّبـق
(ج): همان نقطه که بی‌خود گشت و شیدا — حروف کون از آن گردید پیدا
(س): چرا مخلوق را گویند واصل — سلوك و سیر او چون گشت حاصل
(ج): چو بی‌چون شد به بیچون واصل آمد — تعیّن داد عیشش حاصل آمد
(س): وصال ممکن و واجب به هم چیست — حدیث قرب و بعد و بیش وکم چیست
(ج): چو وصل واجب آمد فصل زامکان — حدیث قرب او در بعد خود خوان
(س): چه بحر است آنکه نطقش ساحل آمد — زقعر او چه گوهر حاصل آمد.
(ج): ولی دریا و نطق اوست ساحل — که از قعرش برون شد این سائل
(س): چه جزو است آنکه او از کل فزونست — طریق جستن آن جزو چون است
(ج): تو جزو از کل افزون بی‌گمانی. — بجز خود را که تو بی تو همانی
(س): قدیم و محدث از هم چون جدا شد — که این عالم شد آن دیگر خدا شد
(ج): تو در آیینه بنگر صورت خویش — که تا مقصود یابی بی‌کم و بیش
(س): چه خواهد مرد معنی زان عبارت — که دارد سوی چشم و لب اشارت
(ج): همان خواهد که اندر چشم و لب هست — که عاشق می‌شود زان چشم و لب مست
(س): چه جوید از رخ و زلف و خط و خال — کسی کاندر مقامات است و احوال
(ج): رخ و زلف و خط و خال دل آرام — از آن جوید که یابد زآن دل آرام
(س): شراب و شمع و شاهد را چه معنی است — خراباتی شدن آخر چه دعوی است
(ج): شراب و شمع و شاهد هادی تست — خـراباتی شـدن آبـادی تست
(س): بت و زنّار و ترسایی در این کوی — همه کفر است وگرنه چیست برگوی
(ج): بت و زنّار و ترسایی همین است — که کفر عاشق دل داده دین است
(خاتمه): سخن را هست دامـان درازی — نـدارم من خیـال پـرده بـازی
بس است ار آشنا در خانه باشد — که از بیگانـه‌ها بیگـانه بـاشد

در پایان امیدوارم که توانسته باشم گوشه بسیار کوچکی از دین خود را به عنوان دانشجوی این مملکت که سرمایهٔ این سرزمین کهن هستم ادا کرده باشم. در کشف و شناخت چهره‌های نابی چون شیخ **عبدالرحیم حائری صاحب‌العضول**، مقالات و کتابها، می‌توان نگاشت؛ چنانکه مثنوی هفتاد من کاغذ شود. خداوند صاحبان اندیشه را همّتی والا ارزانی دارد تا به شناخت شیفتگان حقیقت و عرفان، از صدر اسلام تا حال، همّت گمارند و جوانان این مرز و بوم را با اندیشه شان آشنا سازد. درك و شناخت چنین چهره‌هایی ما را از مسخ فرهنگی می‌رهاند و آن هنگام است که در می‌یابیم، ادبیات و عرفان غرب در برابر شاهکارهای ما چون کرم شب‌تابی هستند در برابر آفتاب درخشان روز.



○ در پایان از دکتر محمود حائری صاحب‌العضول کمال تشکر را دارم که اطلاعات مورد نیاز را در اختیارم گذاردند. در نگارش این مقاله از کتاب «مجموعه آثار شیخ محمود شبستری» تالیف دکتر صمد موحّد و کتاب «مشرق الانوار» شیخ عبدالرحیم حائری فیض برده‌ام.

ومن الله التوفیق

تأکیدهای مؤکد

■ عنایت‌الله امیرلو

□ روند رو به رشد حفریات غیرمجاز در مناطق به اصطلاح «باستانی» و تاراج میراث فرهنگی کشورمان، نگرشی دوباره به مجموعه قوانین و مقرراتی را که در این مورد وجود دارد الزامی کرده است. اگر روزگاری بربستر ناآگاهیها و ندانم کاریهای دولتمردان سابق، آثار پر ارزش فرهنگی ما راهی موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی خارج از کشور می‌شد و اگر تا دیروز اخلاق و حساسیتهای ناصرالدین شاهی و مظفرالدین شاهی بر میراث تاریخی و فرهنگی ما حکم می‌راند و آثار گزیده و منحصر بفرد ایران را به موزه‌های اروپا منتقل می‌کرد، امروز این عمل به دست خائنین به وطن و به کمک اجانب از طرق متفاوت (بویژه از مجاری دیپلماتیک و تحت لوای مصونیت سیاسی) به انجام می‌رسد. نمونه سفارت ایتالیا گوشه‌ای ناچیز از تاراج عظیم و برنامه‌ریزی شدهٔ میراث فرهنگی کشورمان بود.

از آنجا که بحث پیرامون پدیدهٔ قاچاق آثار فرهنگی به عنوان مقدمه‌ای برای درک درست از مفهوم برنامه‌ریزیهای حفاظت از آثار فرهنگی امری لازم است، در این نوشته کوشش شده است تا چگونگی روند قاچاق آثار فرهنگی مورد مطالعه و امعان نظر قرار گیرد تا شاید از این رهگذر با کمک اندیشمندان و فرهنگ دوستان آثارالباقیهٔ تمدن و فرهنگ کشورمان از لطمات شدیدتر حفظ شود و از آنها برای استفادهٔ نسلهای آینده حراست نمائیم. از عمده‌ترین عواملی که باید در بررسی روند رو به افزایش حفریات قاچاق مورد توجه قرار گیرد، بحث دربارهٔ مجموعه‌ای از اوضاع اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و تاریخی است که باعث روآوردن سودجویان به تجارت آثار و میراث فرهنگی ما شده است.

مسعودی در «مروج الذهب» اشاره کرده است که دفینه‌جویان در مصر به کار حفاری در اهرام می‌پرداختند. «ناصرخسرو» نیز از این موضوع یاد کرده است. مطالعه آثار تاریخی ـ ادبی روشن می‌سازد که توجه به گنج و دفینه از دیر باز مورد توجه بوده است.

رنسانس (این عهد تجدید حیات علمی و ادبی در اروپا) زمینه‌های لازم را برای شناخت مشرق زمین به عنوان «گاهوارهٔ تمدن» در اذهان اروپائیان پدید آورد. شناخت شرق با آنچه در آن بود می‌توانست به تجارت اروپائیان رونق بخشد! مواد خام موجود در مشرق زمین، دربارهای اروپایی را به فکر ایجاد ارتباطی یک سویه انداخت و در این راستا بود که تحت عناوین سفیر، نماینده، میسیون مذهبی، کاردار نظامی و سیاح، اروپائیان در ایران به فعالیت پرداختند. اینان در کنار کارهای رسمی سیاسی و فرهنگی خود، علایق خویش را به جمع‌آوری آثار فرهنگی و هنری پوشیده نگاه نداشتند و مشوق درجه اول بازیافت و به یغما بردن آثار فرهنگی این مرز و بوم شدند. نگاهی به تاریخ، چند و چون عمل این افراد و هیأتها را به خوبی روشن می‌کند.

شاید ۱۶ ذیقعده سال ۱۳۱۲ (هـ. ق.) را بتوان آغاز تاراج رسمی و برنامه‌ریزی شدهٔ میراثهای فرهنگی کشورمان دانست. در این سال فرانسویان امتیاز حفاری در ایران را به دست آوردند. امتیاز انحصار کاوشهای باستان‌شناسی به فرانسویان، در حقیقت سندی قانونی برای تاراج آثار فرهنگی ایران



بود. این قرارداد که در ۸ ماده به امضای ناصرالدین شاه قاجار رسید، بار دیگر در تاریخ ۱۳ ربیع الثانی سال ۱۳۱۸ (هـ. ق.) در یازده فصل تنظیم و به امضای مظفرالدین شاه قاجار رسید.

قرارداد یاد شده به همت عدهٔ ای فرهنگ دوست در ۲۵ مهرماه سال ۱۳۰۶ (هـ. ش.) در مجلس شورای ملّی وقت [از نظر قانونی و به ظاهر] لغو شد. در ۱۲ آبان ماه سال ۱۳۰۹ (هـ. ش.) مجلس شورای ملّی قانون عتیقات را تصویب کرد. نظامنامهٔ اجرایی این قانون در تاریخ ۲۸ آبان سال ۱۳۱۱ (هـ. ش.) به تصویب هیأت وزیران رسید و تا تأسیس مرکز باستان‌شناسی ایران معتبر بود و بسیاری از مواد آن هنوز هم مورد آستناد قرار می‌گیرد. کاوشهای تجارتی پیش بینی شده در قانون یاد شده با سرمایهٔ متقاضی و نظارت دولت به انجام می‌رسید. سهم دولت از این کندوکاو غیرعلمی یك تا ۱۰ اثر و سپس به قید قرعه(!) نیمی از آثار به دست آمده بود. از این طریق حجم قابل ملاحظه‌ای از آثار اصیل ایرانی به بازارهای داخلی وارد می‌شد. از آنجائیکه آحاد ملت گریبانگیر «زنده مانی» خویش بودند و پولی برای تفنن در کف نداشتند، اغلب این آثار به وسیلهٔ خارجیان خریداری می‌شد و از موزه‌های کشورهای مختلف سر در می‌آورد. اگر چه لطمات حاصل از این گونه کاوشها (بویژه در دههٔ ۴۰) در مقام مقایسه با حفریات باندهای قاچاق بسیار اندك بود و بنا به علاقهٔ نماینده دولت به آثار فرهنگی، برداشتهای علمی و فنّی نیز از کاوشها انجام می‌گرفت و هر از گاهی تبیین و تفسیرهایی نیز از کاوشها ارائه می‌شد، ولی در نهایت به دلیل حضور و خاصیت «سرمایه»، سمت و سویی سوداگرانه داشت. همین دلیل کافی بود که فرهنگ دوستان آن زمان را به حذف این بند از قانون عتیقات ترغیب نماید.

در این سالیان حتی اداره‌ای جهت نظارت به کار کسانی که مغازهٔ عتیقه‌فروشی داشتند به وجود آمد و برای آنان پروانه صادر کردند ولی به درستی می‌توان گفت که این نظارت نیز با دیگر نظارتهای رایج آن دوره تفاوتی نداشت. در آن سالها باندهای قاچاق که همین نظارت صوری دولت را هم مانع کار خود می‌دیدند در اقصی نقاط این مرز و بوم به فعالیت پرداختند. برخی از این باندها خود اصلاً در باری و یا لااقل در حمایت دربار پهلوی بودند.

پس از پیروزی انقلاب، اینجا و آنجا دفینه جویان، یورش بزرگ خود را برای کند و کاو محوطه‌های باستانی آغاز کردند و نقاطی که آثار باستانی بیشتری داشتند بیشتر مورد توجه قرار گرفتند. گفتنی است که برخی از کتابهای کلاسیك باستان‌شناسی مورد بهره برداری سودجویان قرار گرفته و تجدید چاپ یکی از این کتابها در اندك زمانی نایاب شد.

از آنچه که به طور اجمال گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که طی حدود ۱۵۰ سال با میراث‌های متنوع و گرانبهای فرهنگی و یادمانهای تاریخی ما به گونه‌ای زشت و زننده برخورد شده است. محوطه‌های باستانی بسیاری مورد تجاوز این و آن قرار گرفته است و هیچگونه برنامه تدوین شدهٔ مؤثر و کامل و همه جانبه‌ای برای مبارزه با اعمال غیرقانونی این باندها پیش‌بینی و به اجرا در نیامده است. به نظر نگارنده عمده ترین مسایلی که باید در مورد برنامه‌ریزیهای حفاظت از آثار باستانی مورد توجه قرار گیرد به قرار زیرند:

۱. نگاهی به آمار بیکاران کشور نشان می‌دهد که حدود ۴ میلیون نفر از نیروهای جوان و مستعد کار و کوشش به انتظار کار نشسته‌اند. آیا درصدی از این نیروها که خواب یك شبه پولدار شدن را می‌بینند به انجام کاوشهای غیرمجاز در محوطه‌های باستانی نمی‌پردازند؟ نگارنده براین باور است که حل بسیاری از معضلات اجتماعی و فرهنگی در گرو ارائه برنامهٔ مؤثر مبارزه با بیکاری است.

۲. تفاوت تبدیل دلار به ریال موجب افزایش درآمد برای باندهای قاچاق بوده و انجام کاوشهای غیرقانونی و در نهایت صدور آثار فرهنگی را به خارج از کشور باعث می‌گردد. آیا اتخاذ یك سیاست ارزی درست ـ که ارائه راه و روش آن از توان نگارنده خارج است ـ نمی‌تواند تأثیر مثبتی بر جلوگیری از کاوشهای قاچاق و صدور آثار به خارج از کشور داشته باشد؟ متأسفانه به دلیل اوضاع اقتصادی، بعضی از مردم از بسیاری کارها در جهت کسب درآمد روگردان نیستند و قیمت گذاری آثار فرهنگی به وسیلهٔ برخی از مقامات غیر مسئول به گونه‌ای شتابزده و غیراصولی در عمل زمینه‌های لازم گسترش قاچاق را فراهم آورده است. اصولاً قیمت گذاری آثار فرهنگی امری غیرضروری است. اگر برخی از دادگاهها به دلیل انجام راه حل قانونی و گردش کار نیاز دارند که ارزش ریالی آثار فرهنگی را برای اخذ جریمه بدانند، این امر می‌تواند به طور محرمانه طی مکاتبه و یا حتی با حضور کارشناسان در دادگاه انجام پذیرد.

۳. روستاییان که در مناطق کشاورزی به کار و کوشش می‌پردازند، پس از فصل برداشت محصول اوقات فراغت بیشتری یافته و برخی از آنان به کندوکاو در محوطه های باستانی روستای خویش مشغول می‌شوند. چه سازمانها و نهادهایی مسئولیت پرکردن این اوقات بیکاری را به عهده دارند؟ برای دانش‌آموزان و دانشجویان در ایام تعطیلات انواع اردوها را تشکیل می‌دهیم، کلاسهای آموزشی می‌گذاریم، مکانهای ورزشی را برای آنها آماده می‌کنیم. برای روستائیان چه کرده‌ایم؟ به نظر نگارنده، لااقل تهیه و پخش برنامه‌های سرگرم کننده و آموزشی (بویژه در برنامه خاص روستائیان از تلویزیون) و ایجاد مراکز فرهنگی در روستاها می‌تواند نقش سازنده‌ای در پیشبرد کلی فرهنگ روستا و از جمله در مهار کاوشهای غیرقانونی داشته باشد.

۴. کار فرهنگی یکی از عمده ترین ابزارهای ایجاد سمت گیری صحیح جامعه برای حفظ ارزشهای فرهنگ خویش است. توجه به افکار عمومی جامعه، ارشاد و سمت دادن به آن از طریق برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، انتشار مجلات و کتب آموزشی در زمینهٔ مورد بحث، از جمله راه حلهای کلیدی برای حفاظت از میراث‌های فرهنگی است. نقش ویژهٔ «سازمان میراث فرهنگی کشور» در تدوین و تألیف کتب درسی باید مورد توجه قرار گیرد، چرا که هرگونه آموزش به کودکان و نوجوانان در این مورد، می‌تواند در آینده به حفاظت میراثهای فرهنگی کمك نماید. ما شاهد پخش برنامه‌های تلویزیونی از قبیل «موزه بدون دیوار»، «رم از آسمان» و «جاده ابریشم» بوده و هستیم. در این فیلم‌ها میراثهای فرهنگی دیگر کشورها مطرح است. به استثنای چند برنامه از جمله «معماری ایرانی» و «روی خط مرز» که اخیراً پخش شده و نیم نگاهی به آثار باستانی دارد، تلویزیون چند دقیقه از وقت خود را به نمایش ارزشهای فرهنگ به اصطلاح مادی ایران زمین و آثار بازمانده هنری کشورمان، اختصاص داده است؟ با توجه به این که در بین رسانه های گروهی تلویزیون از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، چرا نباید سازمان میراث فرهنگی کشور بتواند از این ابزار تبلیغی و آموزشی نهایت بهره گیری را داشته باشد؟ و ما می‌دانیم که مدیرعامل صدا و سیما عضو شورایعالی سازمان میراث فرهنگی کشور است. قرار گرفتن ایشان در شورا نمایش نگرش دقیق کسانی است که چنین شورایی را طراحی نموده‌اند. به نظر می‌رسد تأسیس واحدی در ستاد سازمان میراث فرهنگی کشور که وظیفه اش تهیه و تدوین فیلم‌های کوتاه مدت از آثار باستانی خواهد بود، می‌تواند از جمله گامهای نخستین در زمینهٔ مورد بحث باشد. تهیه و پخش این‌گونه برنامه‌ها از تلویزیون موجب تقویت غرور ملی بوده و در نتیجه هر ایرانی خود به نگهبانی آثار پر ارزش فرهنگیش کمر خواهد بست.

جایگاه و مسئولیت سازمان میراث فرهنگی کشور در مورد حفظ آثار، مشخص است، ولی باید توجه داشت که حفظ میراثهای فرهنگی، یك وظیفه ملی است و کشوری می‌تواند شخصیت و غرور ملی خود را حفظ کند که به آثار گذشتگانش اهمیت دهد و از هرگونه کوششی برای صیانت از این آثار دریغ نورزد.

تجدید حیات هسته‌های مردمی، حفاظت از میراثهای فرهنگی در استانها، شهرستانها وروستاهای کشور که با عنوان «انجمن میراث فرهنگی» مشهورند بویژه در مناطقی که پراکندگی محوطه‌های باستانی قابل توجهی دارند از دیگر ابزار جلوگیری از حفریات غیرمجاز است. از جانب دیگر موزه‌ها نقش حساسی در معرفی آثار فرهنگی این مرز وبوم دارند. هرگونه سرمایه گذاری بنیادی در موزه‌ها موجب گرایش درصد بیشتری از مردم به سمت حفاظت از میراثهای فرهنگی کشور خواهد بود. بازنگری به تشکیلات موزه‌ها در جهت اهدافی همچون تقویت بنیان پژوهشی، جذب نیروی انسانی متخصص و ارائه طرحهای حفاظتی، باید حتماً در دستورکار سازمان میراث فرهنگی کشور قرارگیرد. نگارنده بر این باور است که تأسیس محلی فرضاً به نام «انجمن دوستداران موزه» می‌تواند در این رهگذر ایفای نقش نماید و سیاستهای فرهنگی از طریق مشارکت مردم بویژه علاقه‌مندان به موزه‌ها به خوبی اعمال شود. برگزاری سخنرانی، کمك به انتشارات موزه، و جذب کمکهای مردمی از جمله موضوعات قابل طرح در چنین انجمنی خواهد بود.

در این طرح این سئوال بی‌معنی نخواهد بود که موارد یاد شده، هزینه‌های زیادی را طلب می‌کند وبودجهٔ جاری یك سازمان نوبنیاد که همه ساله به دلایل اقتصادی با کاهش روبرو است تقبل چنین فشارهای مالی را نخواهد داشت. به نظر ما حل این مشکل جز به همیاری مردم و دیگر سازمانها و نهادها امکانپذیر نخواهد بود. طبق قوانین، شهرداری‌ها موظف‌اند که پنج درصد از درآمدهای خود را برای موضوعات و مسایل فرهنگی و آموزشی شهر هزینه کنند. در تهران هزینه این پنج درصد، در چاپ یك پوستر تبلیغاتی ـ که البته بسیار ارزشمند است ـ و تأسیس فرهنگسرای بهمن خلاصه شده است. برخی

برنامه‌ها از قبیل مرمت و بازسازی میدان حسن آباد با مشارکت میراث فرهنگی استان تهران نیز در دستور کار شهرداری تهران قرارگرفته است. دیگر شهرها در این رابطه چه کرده‌اند؟ آیا شهرداریها نباید در هزینه این پنج درصد درآمد، با سازمان میراث فرهنگی کشور و دیگر هسته‌های فرهنگی به مشورت پرداخته و درصدی از این درآمد را برای صیانت از میراثهای فرهنگی به کارگیرند؟

به راستی چه عیب دارد که بینندگان فیلم‌های سینمایی سهمی ناچیز بابت حفظ میراث‌های فرهنگی خود بپردازند. کجای جیب من و شما خالی خواهد شد اگر به هنگام عبور از اتوبانها فقط پنج ریال برای پاسداری از میراثهای فرهنگی هزینه نمائیم؟ آیا هنوز با توجه به تورم موجود، دیدار از یادمانهای تاریخی و موزه‌های کشور باید با همان مبلغ پنجاه ریال صورت گیرد؟ برای توریستی که مبالغ سرسام آوری برای یك شب اقامت در هتل می‌پردازد، پرداخت مثلاً پنجاه تومان برای بازدید علمی و آموزشی از یك موزه زیاد خواهد بود؟ در این مورد باید توجه داشت که این نوع درآمدهای اختصاصی نباید به خزانه دولت واریز شوند تا بعداً درصدی از آن برای نگهداری یادمانهای تاریخی در موزه‌ها پس گرفته شود. ضرورت دارد وزارت دارایی به این اصل مهم توجه داشته و موانع را از پیش رو بردارد. مادهٔ ۱۳ قانون نظارت و اختیارات استانداران به صراحت دستور ایجاد موزه‌ها را از وظایف استانداران دانسته است. تا به حال کدام استاندار موزه‌ای ایجاد کرده است؟ این بی‌التفاتی به میراث‌های فرهنگی کشور به وسیله بالاترین مقام هر استان تا چه زمانی باید ادامه یابد؟ انجام وظایف و تعهداتی از این قبیل امکان استفاده از بودجه سازمان میراث فرهنگی کشور را در انجام پژوهشهای باستان شناسی، مردم شناسی و هنرهای سنتی فراهم خواهد آورد و از این طریق به غنای پژوهشی کشور یاری و مساعدت خواهد شد

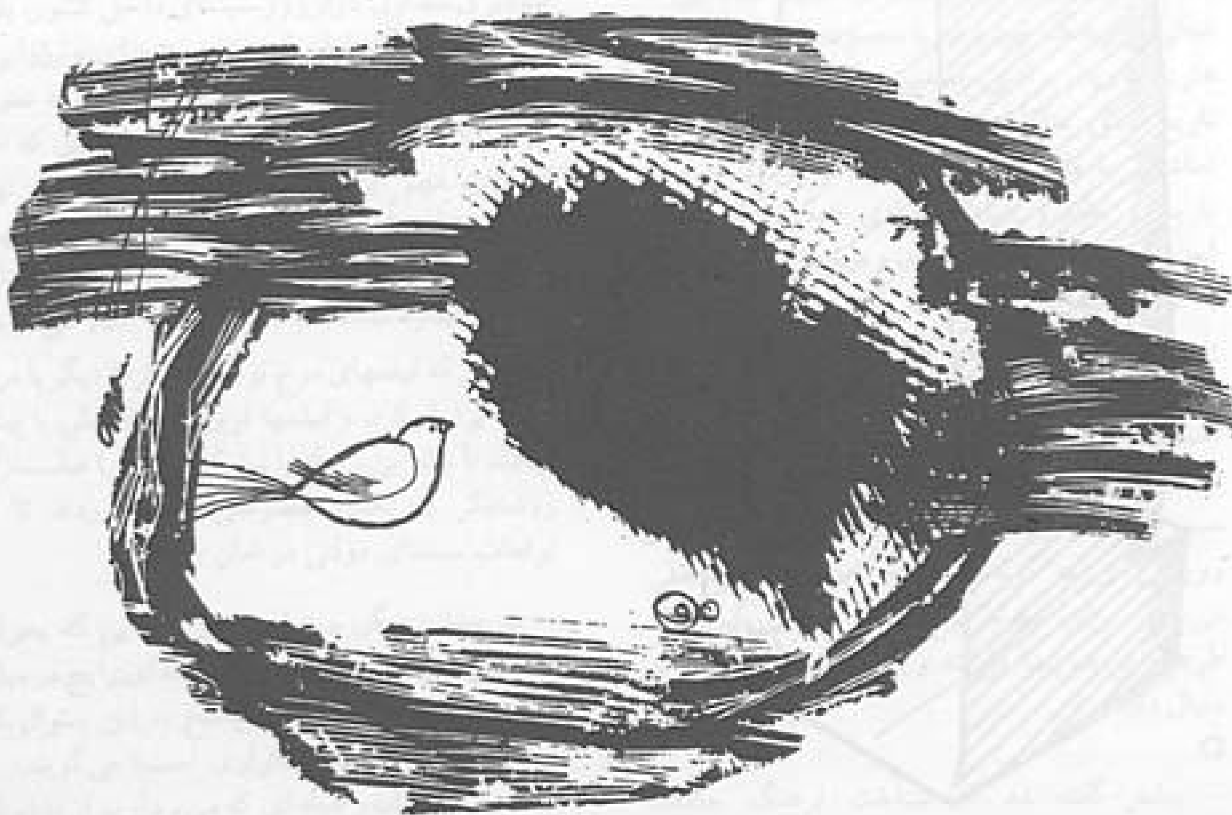
۵. فلسفهٔ تدوین و اجرای قانون در جامعه، هدفدار کردن آن، ایجاد نظم، رفاه و امنیت عمومی است. اصولاً روح و فلسفه قوانین (از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین آنها) نه برای تنبیه بلکه برای اصلاح امور و جلوگیری از عمل خلاف است. چیزی شبیه به استفاده از واکسن برای جلوگیری از یك بیماری مهلك. مجموعه قوانینی که برای جلوگیری از تجاوز به میراث‌های فرهنگی تدوین یافته‌اند از آنچه که اشاره شد و چند مادهٔ واحده تجاوز نمی کند. اگر برای کنترل ترافیك شهر قوانین منظم و مطالعه شده‌ای داریم. آیا ضرورت ندارد که برای یکی از بنیادی‌ترین مسایل جامعه یعنی بخشی از فرهنگ و تاریخ آن نیز دارای یك قانون جامع و مانع باشیم؟ آیا هنوز قضات محترم دادگاهها بایستی به همان قانون عتیقات سال ۱۳۰۹ (هـ.ش) و یا ماده واحده‌های مقطعی تصویب شده نظر و استناد نمایند؟ تجربه اثبات کرده است که قوانین یادشده ابزار و محمل‌های استوار و محکمی در جهت مانع شدن از عمل خلاف در رابطهٔ با میراثهای فرهنگی کشور نبوده و نخواهد بود. به نظر می‌رسد که لازم است کمیسیون محترم فرهنگ و آموزش عالی و ارشاد اسلامی مجلس شورای اسلامی به عنوان هسته‌ای بنیادی که مسؤولیت اصلی در زمینه مورد بحث را بر عهده دارد، با همکاری نزدیك قوه قضائیه، سازمان میراث فرهنگی کشور و با استفاده از تجارب قانون نویسان به تدوین قوانینی بپردازد که با زمان و مکان ما سازگاری داشته باشند این قانون طبیعتاً باید به تصویب مجلس شورای اسلامی و تائید شورای محترم نگهبان برسد تا آثار پرارزش فرهنگی ما در چتر حفاظت آن از گزند سودجویان درامان ماند و برای آیندگان به خوبی پاسداری شوند.

۶. ایران کشوری است پهناور، کندوکاو در هر گوشه این آب و خاك حاصلی جز نفت، معادن و آثار باستانی ندارد. حفظ این ثروتها حضور بی‌وقفه مأمورین دولتی را طلب می‌کند. آیا در کنار گارد حفاظت از محیط زیست، گارد جنگلبانی و غیره ضرورت تأسیس گارد، پلیس، سپاه فرهنگ و یا هر اسمی که مایل هستید آن را بنامید احساس نمی شود؟ اگر عملکرد مثبت گارد جنگلبانی در حفظ و حراست از جنگلها نبود امروزه درختی در مناطق جنگلی کشور دیده نمی‌شد. اگر نظارت دقیق بر محیط‌های حفاظت شده اعمال نمی‌شد امروز محیط طبیعی زیست کشور دچار نقصانهای جبران ناپذیری بود. تشکیل گارد حفاظت از آثار باستانی در معیار درست و اصولی به خوبی قادر به کنترل محوطه‌های باستانی کشور بوده و با جلوگیری از انجام هرگونه کاوش غیر مجاز راه دسترسی به آثار پرارزش فرهنگی را سد خواهد نمود. این هدفی است که کشور همجوار ما ترکیه حتی تقریباً به آن دست یافته است. آیا پلیس در کنار مسئولیت حفظ نظم جامعه نبایستی بازوی اجرایی سازمان میراث فرهنگی کشور در جهت حفظ و صیانت از میراثهای فرهنگی کشور باشد؟ سازمان میراث فرهنگی کشور وظیفه دارد که تنظیم روابط صحیح با نیروهای انتظامی را در دستور کار خود قرار دهد. همچنین «سازمان» وظیفه دارد که به آموزش نیروهای انتظامی در زمینه یادشده توجه داشته و از این نیروها در کنار گارد حفاظت آثار باستانی بهره گیرد.

۷. برنامه‌ریزی پژوهشهای باستان شناسی که از طریق انجام بررسی‌های مستمر و سپس کاوشهای علمی آغاز می‌شود، ضمن پاسخ به سئوالات مهمی که هم اکنون در باستان شناسی ایران مطرح است، حضور بی وقفه باستان شناسان را در اقصی نقاط این آب و خاك نیز به نمایش خواهد گذاشت. تجربه به اثبات کرده است هر زمان که گامها و کلنگ باستان شناس، خسته او کُند شده، آمار حفریات غیرمجاز فزونی گرفته است. حضور باستان شناس در محوطه‌های باستانی به معنی تداوم توجه برنامه‌ریزان فرهنگی به مسایل میراثهای فرهنگی است. بدیهی است که برنامه‌ریزی‌های باستان شناسی باید با شناخت کامل از مسایل مربوط به این حوزه از علوم انسانی انجام پذیرد.

۸. تأسیس «کانون باستان شناسان» که از یك سو قادر به رفع مشکلات صنفی باستان شناسان باشد و از جانب دیگر به ارائه برنامه‌های بنیادی در زمینه باستان شناسی بپردازد در این مقطع امری است لازم. این کانون با اهداف پژوهشی و آموزشی از طریق انتشارات، سلسله سخنرانیها و برگزاری گردهمایی‌های علمی، بالقوه قادر خواهد بود که مشاوری با صلاحیت در حوزه باستان شناسی قلمداد شود. چنین کانونی باید با تکیه بر قوانین و در نظر گرفتن آراء و عقاید باستان شناسان تشکیل شود. گنجاندن اهداف حفاظت از آثار فرهنگی و دست‌یابی به راه حلهای اصولی در زمینه حمایت از میراثهای فرهنگی از جمله کارهای این کانون خواهد بود.

کلیاتی که عرضه شد هریك بخشهایی را تشکیل می‌دهند که می توان درباره هر کدام مقاله‌ای جداگانه نوشت و طرحهایی را پیشنهاد کرد. ایجاد دفتری در سازمان میراث فرهنگی کشور با این دیدگاه که جزئیات طرح شده و پیشنهادهای ارائه شده در مورد چگونگی حفاظت آثار باستانی را جمع آوری و پس از بررسی به اتخاذ سیاستی درست دست یازد، بیفایده نخواهد بود. امید نگارنده آن است که حاصل کوشش‌های ملی در این زمینه روزی به بار نشیند و آیندگان نسل ما را به خاطر این بی‌توجهی به میراث گذشتگان مورد نکوهش قرارندهند، چرا که شخصیت هر جامعه تبلور نگرش درست و برنامه‌ریزی شده به تمامی ابعاد فرهنگ آن جامعه است.



■ اشاره‌هایی به تاریخ نقد فیلم و فرهنگ در سینمای ایران

دههٔ ۵۰؛ ورشکستگی در همه ابعاد سینما

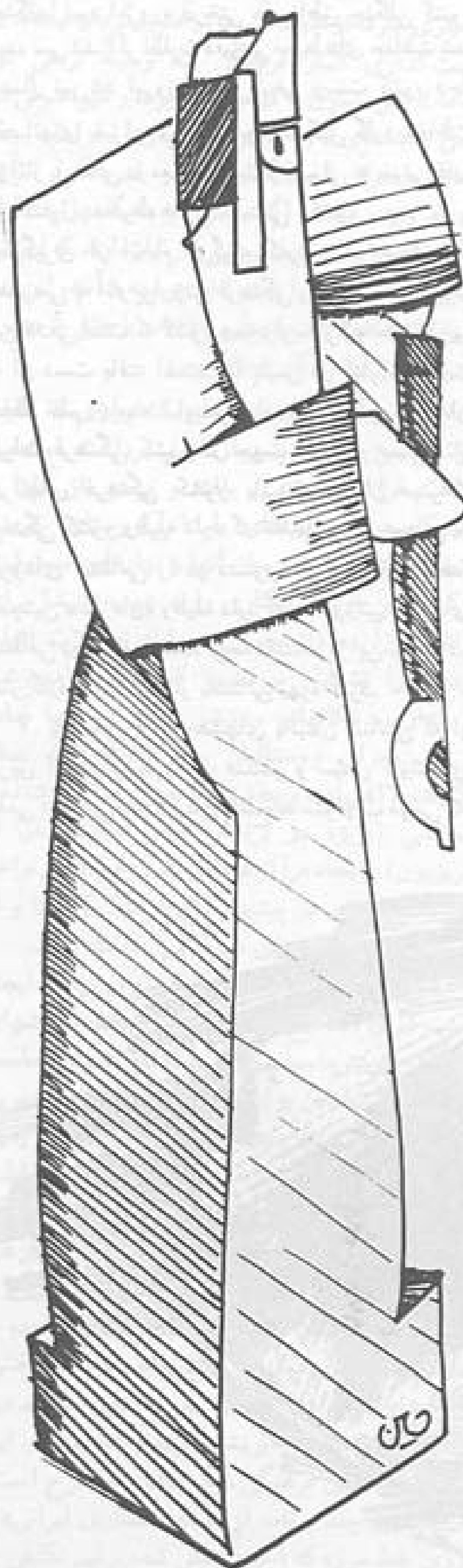
■ رضا درستکار

زمینه مساعدی که پس از موفقیت فیلم‌های قیصر و گاو در سال ۱۳۴۸ بوجود آمده بود، موجب می‌شود که از این پس، هر سال دست کم سه یا چهار فیلم، خارج از قاعدهٔ معمول بخش هنگفت سینمای ایران تولید شود که همگی ماحصل دورانی است که بیشتر گفته‌ایم به موج نو سینمای ایران موسوم است. اگرچه این عنوان (موج نو) نیز اصلا از دوره‌ای از سینمای فرانسه، مجلهٔ فرانسوی کایه دوسینما و نویسندگان آن و از بحث‌های داغی که در باره تئوری مؤلف شده است (و به اینجا هم سرایت می‌کند) می‌آید، اما زیر چتر همین عنوان و تا پایان این دوران (۱۳۵۷) کارگردانان زیر به شهرت می‌رسند: داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، امیر نادری، پرویز کیمیاوی، سهراب شهید ثالث، بهرام بیضایی، علی حاتمی و بعدتر کامران شیردل، جلال مقدم، بهمن فرمان‌آرا و رضا میرلوحی که سرامد این دوره از تاریخ سینمای ایران هستند.

بحث تئوری مؤلف و اطلاق عنوان فیلمساز مؤلف به سینماگر این موج نیز که با ذات این حرکت و اصل آن در کایه تفاوت دارد، اینجا بر نام فیلمسازانی می‌نشیند که تازه در طول همین دهه (۱۳۴۸_۱۳۵۷) به اشتهار رسیده بودند. فکر می‌کنم قصد دوایی و همقطارانش از اطلاق این عنوان، گونه‌ای ایجاد فضای تازه برای نگاهی دوباره به سینمای ایران بوده است که با علم بدان خالی از اشکال است.

اما تحولات، کماکان ادامه می‌یابد و پس از ورود به دهه ۵۰، چند سال بعد، سینمای ایران به ورشکستگی می‌رسید، جایی که دیگر از دست منتقدان نیز کاری ساخته نبود و در واقع آنها از پیش آوای تمام شدن این سینما را سر داده بودند، چه سینمای رویاپرداز و چه بخش دیگرش، همان موج.

در یک تقسیم بندی کلی، سینمای ایران را در دهه پنجاه می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یک، سینمای موج نو و تبعات ناشیانه و کم‌رنگ آن. دو، ادامهٔ همان سینمای رویاپرداز دههٔ قبل که حالا به الگوهای ساختاری تازه‌ای هم رسیده بود. در این دوران منتقدان بکل سینمای نوع دوم را نمی‌دیدند. و بحث‌ها و جدلهایشان نیز درباره سینمای موج نو و تأثیرات آن، بیشتر به منازعات قلمی برای کسب تشخص و به رخ کشیدن سوابق و معلوماتشان بود. اما پیش از همهٔ اینها و پیش از این که منتقدان بخواهند، تأثیرات عمیق روی نسل دههٔ پنجاه بگذارند، این فیلمها بودند



که اثرشان را روی تماشاگر می‌گذاشتند. «جامعه‌ی آماری شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۵۵، نشان می‌دهد که سالیانه ۴۸ میلیون نفر در تهران به سینمامی‌رفتند، درحالی که۷۶درصدتماشاگران سینما، بین ۱۵ تا ۳۰ ساله بوده‌اند. بنابراین ۳۶ میلیون و چهارصد و هشتاد هزار جوان، سالیانه به دیدن فیلمها می‌شتافتند و این نیروی مخاطب عظیمی بود.»[1] اما از آن سو با بررسی شرایط سیاسی اجتماعی آن سالها به نکات تازه‌تری خواهیم رسید. شکوفایی اقتصادی ناگهانی که در پی افزایش قیمت منجر به تکان و قوت بنیهٔ مالی مردم شده بود، اثربخشی سینمای فردینی را کمرنگ می‌کند و رویا و شیرینی سینمای دهه چهل را نزد تماشاگر از میان می‌برد. سینمای مروج اخلاقگرایی و جوانمردی که پی‌آمد عارضه‌های اجتماعی و کمداشتهای جامعه بود، با شروع تحولات چهره عوض می‌کند و همپا با تغییرات، پیچیدگیهای تازه می‌یابد. پیچیدگیهایی که ناشی از مناسبات تازه میان مردم، نظام و با گرفتن طبقات جدید (بخصوص طبقهٔ متوسط مدرن) بود و در تقسیم ثروت از شیوه‌ای پیروی می‌کرد که بنای آن، از میان رفتن سیستم سنتی بازاری، و با گرفتن تشکلی مدرن و موازی با فرآورده‌های «دروازهٔ تمدن بزرگ» بود. در این روزها بلند پروازیهای سرخوشانهٔ شاه؛ که قصد داشت با ترتیب دادن جشنهای ۲۵۰۰ ساله دست به یک عرض اندام سیاسی ملی با بُرخ کشیدن پیشینهٔ تاریخی و بخصوص ارتش شاهنشاهی بزند، و به آن وسیله هم از زیر بار حقارتهای سالهای گذشته در بیاید و پرستیژ تازه‌ای در جهان بیابد و هم به گونه‌ای دست به تشفی روحیه ملی بزند؛ در سینمای ایران بازتاب دیگری داشت. آذین‌های بسته شده خیابانها به سر در سینماهایی ختم می‌شد که بلوچ بی‌پرواترین فیلم کیمیایی در آنها روی اکران بود. روستایی ساده دل در اوج همان جشنها به انگیزهٔ انتقام به پایتخت می‌آمد و در مناسبات آلوده و اختلال‌آمیز شهر به گونه‌ای حل می‌شد که دیگر هویت ناشناخته‌ای پیدا کرده بود. اگرچه فرآیند این حضورِ نمادین مسخ شدن تدریجی هویت فردی و نوعی اعتراض و تلنگر به دست‌آوردهای سیستم جدید در جامعهٔ نوکیسه بود، اما فیلمساز مرثیهٔ قهرمان تنهایش را در برابر ناپاکیهای شهری می‌سرود. قهرمانی که در پایتخت و تنها چند شهر آنطرفتر از کاشانه‌اش، بیگانه‌ای بی‌ریشه و غریبه می‌نمود که تنها به خاطر توانایی جسمی ارزش داشت. همه‌چیز در جنبرهٔ چنین روابطی بود، حتی آن سوی ماجرا که زنِ همین روستایی در خانه بدنام دیگری کاربری اینچنینی داشت.

دهه پنجاه، ضمناً اوج رواج فرهنگ غربی، فرهنگ مصرف و مدرنیزاسیون طراحی شده از اوائل سده ۱۳۰۰ و از به قدرت رسیدن رضاخان نیز هست که اصلاً به فرهنگ روبنایی تکیه داشت. گو اینکه همین مهم بدلیل تناقض‌های آشکارش با فرهنگ سنتی جامعه در طول نیم قرن گذشته، دردسرهای جدی برای زمامدارانش بوجود آورده بود. (و بعد به یکی از مهمترین اهرمهای وقوع انقلاب اسلامی در سال ۵۷ بدل شد.) به همین دلیل است که ورشکستگی اخلاقی سینمای دههٔ پنجاه به ورشکستگی کامل این سینما در سالهای ۵۵، ۵۶ و ۵۷ می‌انجامد و با شدت گرفتن تظاهرات مردمی، سینماها از اولین مراکزی هستند که به آتش کشیده می‌شوند. حال آنکه در همین سالها به دلیل افراط و تعمیق مناسبات غیر اخلاقی و رواج بی‌بند و باری، این سینما از پیش ورشکسته شده است. باید دقت داشته باشیم که «در روزهایی که مجله «این هفته» با اجازه‌نامه رسمی، از دولت همان سرزمین تخیلی «پلی بوی» را با قیمت ارزان در اختیار جوانان ایرانی قرار می‌داد، سینماگران این مُلک نیز به خود اجازه می‌دادند، تا مخفی‌ترین بازیهای زنانه را که صدها سال حتی پسران نابالغ نیز به مجالس آن راه نداشتند و پنهانی‌ترین ماجراهای جنسی را در پرده‌های عریض و حتی ازهمگانی‌ترین رسانه گروهی یعنی تلویزیون ارائه کنند.»[2]

در این ایام، مجموعه شرایط به گونه‌ای است که کسی همچون رضامیرلوحی که با تهلی و شورش، آغازی خوش در سینما دارد و بخصوص در شورش که با زبانی استعاری به آدمهای مسخ شده و مُنفعل جامعه‌اش و زوال ارزشها می‌پردازد، در ادامه به فیلمهای **شکست ناپذیر**، **آقای جاهل** و **مواظب کلات باش** که از حرفه‌ای‌ترین فیلمهای سینمای رویاپرداز و خیالبند است، کشیده می‌شود! طی مصاحبه‌ای با ستارهٔ سینما در سال ۵۶ (شماره ۲۰۴) میرلوحی می‌گوید: «پس از شکست **شورش** با من مثل گوشت قربانی رفتار کردند... اگر امروز هم مثل دیروز به این نتیجه می‌رسیدم که می‌توان از راههای دیگر غیر از ساختن فیلم فارسی هم شکم را سیر کرد، هرگز تن به ساختن آن فیلمهای کذایی نمی‌دادم... فرصت ساختن یک فیلم دلخواه سرابی به نظرم می‌آمد که در تمام آن سالها به سودایش خود را فریفته بودم.»

سینمای ایران در واقع در عرصه‌ی داخلی اینچنین برقانون عرضه و تقاضا عمل می‌کرد و فرآیند چنین شرایطی بود. سینمایی که بقول تهامی نژاد نخواست در خدمت مستقیم دولتها و تبلیغات سیاسی آنها باشد، ولی بسیاری از شرایط سیاسی و اجتماعی در ساخت دراماتیک آن حضور فعال داشت. پس حتی جنگهای قلمی منتقدان نیز تأثیر شایان توجهی براین روند نمی‌توانست داشته باشد. گو این که خود آنها نیز به نوعی محصول همین سیستم و شرایط تازه بودند و در یک تناقض آشکار شیفتهٔ سینمای غرب، سینمایی که متکی بر فرهنگ خود بود و با مجموعه تجلیات معنوی، هنری، تاریخی، ادبی، مذهبی و احساسی ما در طول تاریخ بکل منافات داشت. فرهنگی که در ذهن تماشاگر یا منتقد ایرانی رسوب می‌کرد و متناسب تاریخ و نظام و بنیاد اقتصادی دیگری از روابط اجتماعی سیاسی دیگری بود، و هیچگاه نمی‌توانست با کیفیتی که گفته شد و در این مقطع جانشین یا پاسخگوی آرمانها، ایده‌آلها و رنجهای انسان این سوی دنیا باشد. چون اصلا شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و تاریخی این جامعه، با آن بکل متفاوت بود. بدینگونه است که در این دهه، بسیاری مسخ فرهنگ غرب می‌شوند. والگوهای ساختاری و روبنایی آن به گونه‌ای افراطی در جامعه متجلی می‌شود. برای نمونه پوچ گرایی و هیپی گری که طرفدارانی هم پیدا می‌کند و بحثهای زیادی را هم به دنبال دارد!

○

بیشتر گفته شد که شناخت فرهنگ جامعه، شناخت حقیقت درون و حساسیت و احساسات آن جامعه است. دکترشریعتی دراین باره مثال جالبی دارد: «روشنفکر باید در عمق وجدان تودهٔ خودش حضور پیدا کند. اگر در هند است (باید) ودائیسم و بودائیسم را درست بشناسد، چون تیپ فرهنگی هند تیپ ودایی است. و بهمین دلیل است که یک تحصیلکردهٔ جامعه‌شناس مدرن اروپایی در هند هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد و کسانی که کاری کرده‌اند، تیپی نظیر «گاندی» بوده‌اند که بخاطر تفاهم و آشنایی و خویشاوندی که با روح هند و فرهنگ هند داشت، آن همه در حرکت دادن به جامعه‌اش توفیق پیدا کرد.»[3] در واقع اگر منتقد روشنفکر ما نمی‌توانست کارآیی لازم را، چنانکه باید، داشته باشد، به آن جهت بود که هیچگاه نکوشید تا فاصله عمیق میان خود و توده مردم را بفهمد و آن را مرتفع کند و در کنار تمام خصایص و هنجارهای جامعه، بیشتر از برج عاج به مردم نگریست و در تفاهم با مردم دچار اشتباه شد و در جوی مصنوعی و محدود، خودش را محبوس کرد. فرق سینما در این دیار، با جای دیگر، در این بود که در کنار تعریف و خصیصهٔ ذاتی هنری که داشت، باید می‌توانست خلاء ناشی از عارضه‌های گذشته و عقب‌ماندگی‌ها را هم جبران کند. و این تنها با آشنایی به حساسیتهای مذهبی جامعه و پیچکهای تنیده شده پیرامون زندگی و روحیه سنتی آدمها ممکن بود. که البته اگر چنین می‌شد؛ آنوقت در آینده ـ شاید ـ سینما به جایگاه واقعی خود می‌نشست و شاید به جایی می‌رسید که مثلا در آن سوی دنیا رسیده بود، به جایی که سیاست‌گذاران و دولتمردان در دوران ریاست جمهوری ریگان در رویارویی با بیگانه، ازهمین طریق شعار جنگ ستارگانش را سر دادند.

○

سینمای ایران معلول شرایط ویژه‌ای بود که از نظر سیاسی، اقتصادی و تاریخی در آن می‌زیست، قوانین ساخته و پرداخته شده نیز در برابر نیروهای رو به رشد، علم شدند تا از این راه، حرکتِ آگاهی مردم را کُند کنند. «در این دوره تهیه کننده‌ی تجدّدطلب دولتی (و گاهی غیر دولتی) ظاهراً به عنوان سرمایه‌داری ناآشنا به مناسبات تولید و بازار ـ در موارد نادر و بسیار مشخص ـ سودخود را نه در بازگشت سریع سرمایه و سودبری متداول بازار روز سینمای داخل کشور، بلکه در همخوانی سینما با سایر برنامه‌ریزیهای بورژوایی و شبه مدرنیستی می‌دید و بیان جدید سینما را به عنوان ابزار نوکیسگی تلقی می‌کرد.»[4] اما با وجودی که اهم فیلمهای مهم این دوره را، شبکه‌های دولتی تهیه کرده‌اند، ظاهراً فیلمسازان موج نو به این کنترل پنهان آگاهی دارند. ناصر تقوایی در مصاحبه با ستارهٔ سینما (شماره ۱۸۵، ۳۱ اردیبهشت ۵۶) می‌گوید: «هنگامی که فیلمهای موج نو و سینماگران دیگر با مردم رابطه برقرار کرد، و فیلمها فروختند، عواملی یا پیش نهادند تا جلو این رابطه را سد کنند. (پس) فیلمسازان روشنفکر به بخش خصوصی روی آوردند تا از توقعات سینمای دولتی در امان باشند.»

در بخش دیگر سینما هم در سالهایی که بحران علائمش کم کم آشکار می‌شود، جمله‌ای رایج در میان فیلمسازان ایرانی است. در پاسخ به این سئوال که چرا سوژه‌هایتان اینقدر تکراری است؟ می‌گویند: «به هر صنف و طبقه‌ای که می‌پردازیم ازما ایراد

می‌گیرند. تنها گروههایی که اتحادیه یا سندیکایی ندارند که متعرض شوند جاهلها هستند.» و بدین طریق یك رقاصه، بهانه‌ی دست به نقدتری برای عریان شدن دارد و عریانی هم برای سینمای بی سلاح، تنها حربه‌ی مبارزه با فیلمهای تکنیکی ساخت خارج است. سینمایی که به خاطر ضعف ایدئولوژی و پیشگیری‌های انجام شده، فقط باید که به مردم فقیر و حاشیه نشینان شهری و لمپن سازی بپردازد. چه، از هرسو، مورد تهاجم است. حتی عنصری نظیر داریوش همایون قائم مقام دبیر کل حزب رستاخیز طی نشستی دربارهٔ بحران سینما (ستاره سینما، شماره ۱۸۹، ۲۸ خرداد ۵۶) از سینمای ایران اینگونه یاد می‌کند: «در کشوری که متاسفانه درهای آن به روی همه نوع محصولات فرهنگ بیگانه باز است، و سیاستهای ملی، تولید را تشویق نمی‌کند، و در سینما هم مانند زمینه‌های دیگر واردات گراو واردات اندیش هستند، ما باید برای صنعت سینما راه‌حل و چاره منطقی و منصفانه بیابیم.» سرویس هنری روزنامه کیهان نیز (در شماره ۱۰۱۱۶، چهارشنبه ۲۵ اسفند ۵۵) در مقاله‌ای با عنوان «سینمای ایران در خم کوچهٔ ورشکستگی» به بررسی سینما در سال ۵۵ می‌پردازد:«... آموزش و آماده کردن تماشاگر برای پذیرفتن افکار جدید، جدا ازبازار رایج سوژه‌های مبتذل سینمای فارسی، مهمترین راهی است که می‌توان از آن راه به نجات سینمای فارسی شتافت.» اما دیگر دیر شده است! یکی از خوانندگان روزنامه آیندگان (درشماره ۲۶ خرداد۵۶) می نویسد:«بالاخره روز موعود فرا رسید روزی که مباشران «سینمای فارسی» در مرگ یك سینمای من‌درآوردی، اشك تمساح بریزند ویقه‌درانی کنند و تأسف بخورند که چرا لباس عزا نپوشیده‌اند.»

چاره‌ای پیدا نمی‌شود، راه نجاتی هم نیست. پایان فیلم **تنگنای** نادری در استیضاح شرایط را بیاد بیاوریم که تصویرشخصیت اصلی درخیابان درحال جان کندن به لانگ‌شات دود گرفته و تاریك شهر با صدایی موحش روی تصویر فیکس می‌شود. که منطبق بر سرنوشت این سینما هم هست.

○

صفحات سینمایی بسیاری از مجلات و روزنامه‌های ایرانی را هم که در واقع نویسندگانش اکثراً همان منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها هستند، می‌توان داخل این ارزیابی کرد. که به فراخور سیاق‌شان به سینما، رویدادها و شایعاتش می‌پردازند. از مصاحبه با بازیگران ایرانی و خارجی بگیریم تا رپرتاژ آگهی‌ها و جنجالهای سینمایی و شایعات پیرامون زندگی «ستارگان سینما»، انتخاب بهترین‌ها یا انتخاب بهترین وزیباترین ستارهٔ سینما و... که در مقایسه، مطالب آموزشی و تکنیکی سینما و نقد فیلم در آنها بسیار اندك است و از همین تعداد نیز بیشتر به نقد و بررسی و ترجمه فیلمهای خارجی اختصاص دارد. به عنوان نمونه:

«در پاریس یك جوان ایرانی به حضور علیا مخدره «دانیل داربو» مشرف شده و با وی مصاحبه کرده است: سه فیلم از فیلمهای شما را به نام «دختر فراری»، «تاراس بولبا» و «آخرین راندوو» بفارسی دوبله کرده اند. [داربو] خندید و گفت: «مایه خرسندی است.»[5]

و یا از بررسی‌های ستاره سینمایی نظیر، «بررسی تأثیر حمام در سینما... و تأثیر فیلمهای حمام‌دار در مردم.»[6] که تعدادشان کم نیست و...

اما به سیاق دو مطلب قبل گزیده‌ای از نقدها که درباره متفاوت‌ترین فیلمهای این دوران نوشته شده را در نگاهی دوباره می‌خوانیم که جالب توجه است:

نامه‌ای کوتاه از لندن (فردوسی، ۲ آذر ۴۹) نوشته داود ایبکچی و بندی که به منتقدین ایرانی داده است: «فیلم یك توده سنتتیك و مرکب است، از طریق برون وابسته است به اجتماع، تاریخ، فرهنگ و قرارداد، از طریق درون سینما، میل می کند به ترکیب این عوامل تحت یك تعبیر و استیل شخصی...»

ایبکچی، از نقدی که بر فیلم **آقای هالو** نوشته است:«فیلمهای مهرجویی تا بحال میان یك بیان مطول و تحت‌اللفظی و متکی به مقاصد و معانی کلمات (آقای هالو) و یك تصویرپردازی اقتباسی و دمدمی مزاج و در نتیجه، فاقد وحدت (گاو و پستچی) معطل مانده اند.»[7]

و باز از همان منبع قبل درباره فیلم «آرامش در حضور دیگران»: «فیلمی است بسیار کند و نابسامان که بقصد جدی بودن بطرز بدی کارگردانی شده است... ناصر تقوایی براثر ندانم‌کاری به آسانی جزء را قربانی کل می سازد.»

از نقد دیگری نوشته بیژن خرسند بر فیلم **آقای هالو**: «گفتیم که فیلم ایرانی نیست، و این ایرانی بودن حتی در مرحله‌ی زننده‌ای است... شخصیت‌ها و قسمت مربوط به معاملات ملکی شدیداً اغراق شده است... و پیك نیك کنار رودخانه کاملاً فرنگی است.»[8]

و باز از همین نویسنده و از نقدی که بر فیلم **رضا موتوری** نگاشته: «نویسندهٔ روشنفکر که مورد بی‌مهری جناب کارگردان وسناریست قرار گرفته، از حد کاریکاتور جری لوئیس که توسط یك کارگردان فیلمفارسی ساخته شده باشد، تجاوز نمی‌کند و بصورت کلیشه‌ای در می‌آید که در فیلم فارسی‌ترین فیلم فارسی‌ها نیز نظایرش ندرتاً بچشم می‌خورد...»![9]

بهنام ناطقی از نقد فیلم **سازدهنی**: «محتوای فیلم ناسالم و غیر اجتماعی است، و تاکید عاطفی بسیار فیلم، تماشاگر را از اندیشیدن باز می‌دارد...»[10]

سیروس هرمزی از نقد **آرامش در حضور دیگران**: «عجیب است از معدود منتقدین سینمایی که زحمت کوچکترین اشاره ای در مورد این فیلم را بخود نمی‌دهند. گرچه این چیزی از ارزش فیلم نمی کاهد، ولی بهتر نبود بجای پرداختن به وضع تهویه‌ی بد فیلم فلان سینما و در شگفت شدن از اسامی فیلمهای هندی در خلال ۵۲ هفته یك بند از سینما سخن گفتن، کمی هم به این مسائل می پرداختند؟»[11]

اسماعیل جمشیدی، از نقد فیلم **تنگنا**: «این فیلم، بعنوان یك فیلم مُضر و حتی بعنوان یك تجاوز در حق مشتی مردم مظلوم مورد ایراد و اعتراض من است... فیلمی پُر از دروغ و من نمی‌دانم آقای دوایی چرا این همه دروغ را بپذیرفتند و درباره فیلمی پُر ازدروغ مطلبی چنین مفصل نوشتند؟!»[12]

دکتر کاووسی، درباره **پستچی**: «با بشارتها ونویدهایی که فیلم گاو بهنگام نمایش می‌داد امیدهایی یافتیم برای پیدایش یك سینمای ایرانی و اینك بعد از دو سال باتماشای پستچی از همان سازنده، می فهمیم امیدمان وهمی بیش نبوده است...»[13]

و بالاخره از نقدی بر **سوته دلان** با عنوان «این سوته‌دلان، ۲۰۰ سال از زمان عقب‌مانده‌اند.»: گفتارهای فیلم را بی‌تردید می‌توان از زبان سرخپوستان هزار سال پیش و حتی ساکنان احتمالی مریخ هم شنید، سینمایی که مثل خود کارگردان ۲۰۰ سال از زمان عقب است...»[14]

*

و اینچنین است که حاصل حضور سه دهه‌ای منتقدان فیلم در سینمای ایران (که تعدادی برای سینما از زندگی خود نیز مایه بسیار گذاشتند) بواسطهٔ ارتباطات نامعقول و غیر منطقی، نه تنها اثربخشی لازم را ندارد، بلکه راه تفاهم را در سالهای بعد هم بر دست‌انداز می‌کند. اگر قرار بود که سینما از همان آغاز حرکتش به خواست اکثریت تماشاگرش پاسخ ندهد و بی‌توجه به مسیر خود ادامه دهد، بی شك در همان لحظات اولیه، محکوم به نابودی بود. این نیاز همگانی است که در پیدایش، تکوین، تکمیل و گستردگی هنر و صنعت سینما، نقشی عظیم برعهده داشته است. چرا که سینما صنعت گرانی است و ادامه و بقای آن مستلزم پاسخ به اقتصاد این هنر / صنعت‌گران است. باور کنیم که این، به هیچ وجه «عامی‌گری» نیست. عامی گری در این است که ما به قدرت آفرینندگی و اثرگذاری سریع و بی‌واسطه و انتقال مستقیم سینما، ایمان نداشته باشیم. و احیاناً از همراه کردن مردم عادی در حظی که از یك اثر هنری می بریم و یا آگاهی بخشیدن به آنها؛ که تازه خود نوعی رسالت است، برحذر باشیم! یك نوعش این است که مهرجویی بطور مثال در گاو انجام می‌دهد. یعنی فیلم بقدری مؤثر است که حتی تماشاگر سهل‌پسند نیز از آن سود می‌جوید و استقبال می کند و اگر دقیقتر شود به برداشتهای تازه‌ای از آگاهی می‌رسد. و یا شیردل در مستند **قلعه** (که سالها در محاق توقیف ماند) و زخمهای چرکین مناسبات متعفن شهری را به صورتی عریان و تأثیرگذار به نمایش می گذاشت.

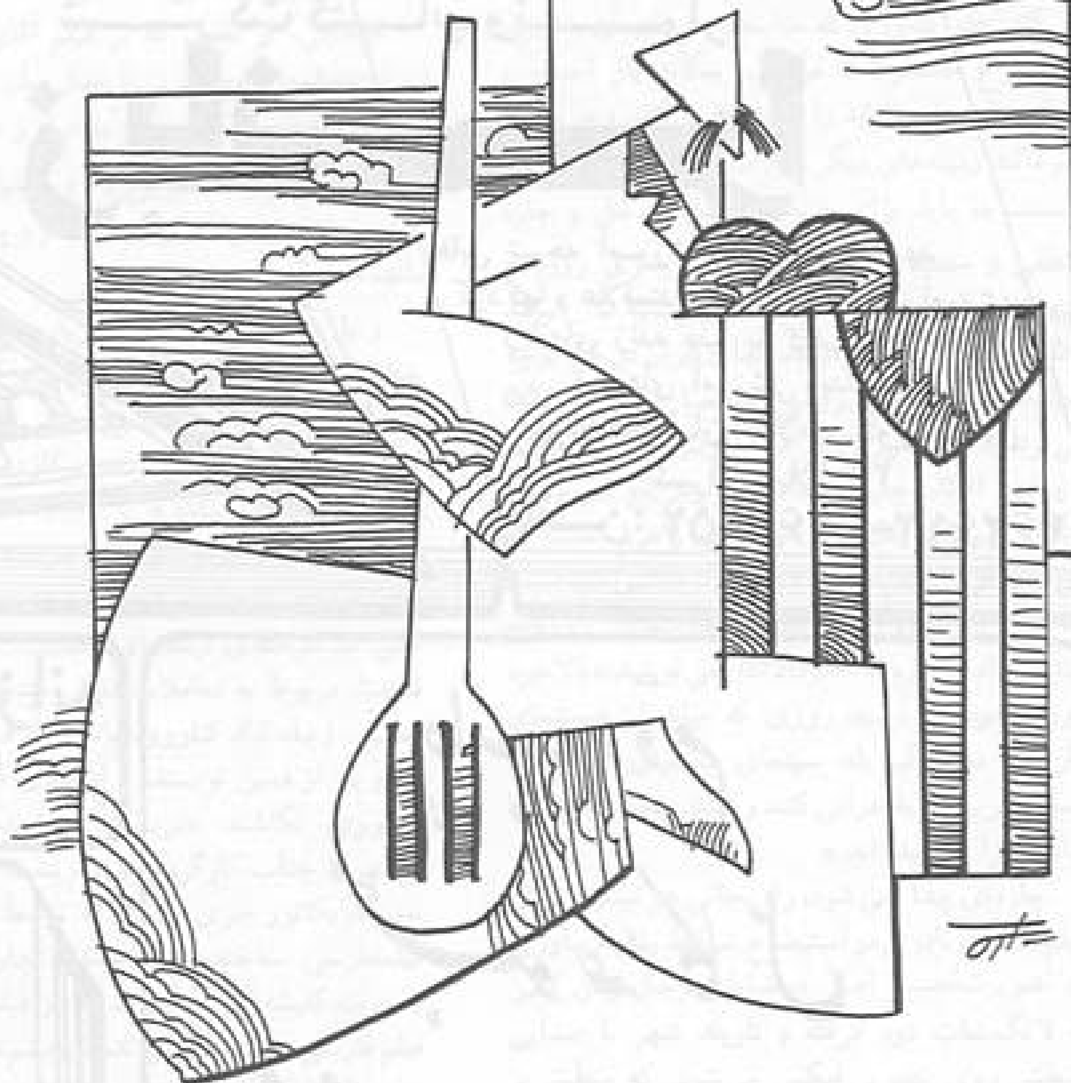
اگر منتقد فیلم نتواند راه خویشاوندی و آشنایی و تفاهم و همزبانی را برای مخاطبش بیابد (با آنچه که ذکر شد) پس وجودش را به چه عنوانی باید توجیه کرد؟!

پی نویس ها:

۱ و ۲ـ ابراهیم تهامی نژاد، سینمای رویاپرداز ایران
۳ـ از مبحث «از کجا آغاز کنیم»
۴ـ ابراهیم تهامی نژاد، سینمای رویاپرداز ایران
۵ـ نامه هفتگی صبا، آخر آذر ماه ۱۳۲۶، دکتر هوشنگ کاوسی. نقل از سینمای رویاپرداز ایران
۶ـ ستاره سینما، سال سوم، شماره ۵۹، صفحات ۲۰ و ۲۱
۷ـ ستاره سینما، شماره ۸۲۸، ۳۱ شهریور ماه ۵۲، نقل از کتاب صد فیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی
۸ـ مجله‌ی زمان، ۴ مهر ۱۳۴۹، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی
۹ـ مجله‌ی زمان، ۲۸ دیماه ۱۳۴۹، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی
۱۰ـ رودکی، شماره ۲۵ آبان ۵۲، نقل از صد فیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی
۱۱ـ کتاب سینما، شماره سوم، مرداد ۱۳۵۰
۱۲ـ سپید و سیاه، اردیبهشت ۵۲، نقل از صدفیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی
۱۳ـ ویژه سینما و تئاتر ۲ و ۳، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی
۱۴ـ کیهان، شماره ۱۰۳۸۱، ۱۲ بهمن ۵۶، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی

سفر اوّل عشق با طعم تمشک!

● نصرالله قادری



نقد فیلمنامه: گذر از ظلمات
خسرو حکیم رابط
نشر توسعه / چاپ اوّل / ۱۳۷۰.

«دوست داشتن از عشق برتر است. عشق یک جوشش کور است و پیوندی از سر نابینایی. امّا دوست داشتن پیوندی خودآگاه و از روی بصیرت، روشن و زلال. عشق بیشتر از غریزه آب می‌خورد و هرچه از غریزه سرزند بی ارزش است و دوست داشتن، از روح طلوع می‌کند و تا هرجا که یک روح ارتفاع دارد، دوست داشتن نیز همگام با آن اوج می‌یابد. عشق توفانی و متلاطم و بوقلمون صفت است، اما دوست داشتن آرام و استوار و پروقار و سرشار از نجابت. عشق جوششی یک جانبه است. به معشوق نمی‌اندیشد که کیست؟ یک «خود جوشی ذاتی» است، و از این رو همیشه اشتباه می‌کند و در انتخاب به سختی می‌لغزد و یا همواره یک جانبه می‌ماند و گاه میان دو بیگانه ناهمانند عشقی جرقه می‌زند و چون در تاریکی است و یکدیگر را نمی‌بینند، پس از انفجار این صاعقه است که در پرتو روشنایی آن چهره یکدیگر را می‌توانند دید و اینجاست که گاه پس از جرقه زدن عشق، عاشق و معشوق که در چهره هم می‌نگرند، احساس می‌کنند که هم را نمی‌شناسند. و بیگانگی و ناآشنایی پس از عشق که درد کوچکی نیست، فراوان است.»

برو ای عقل سرگردان که من مستم تو مخموری
ندارم راحتی از تو مرا زحمت چرا داری؟

«همه میگن سفر اوّل عشق طعم عسل داره. اما خانم همیشه می‌گفت طعم تمشک»!

«گذر از ظلمات» یا «مهتاب شب اوّل» نوشته خسرو حکیم رابط نمایشنامه نویس و فیلمنامه نویس کم کاری است که به زحمت آثار او به تعداد انگشتان دو دست می‌رسد. حکیم رابط استاد دانشگاه است. استادی مبرز که هرگز در آثارش قدرت تدریسش را ندارد. سالهاست که قلم می‌زند و خام دست نیست. اصول و فنون فیلمنامه‌نویسی را خوب می‌شناسد. شهرتش بیشتر به خاطر نمایشنامه نویسی است. «گذر از ظلمات» پنجمین فیلمنامه چاپ شده اوست. با این اوصاف و تجربه‌ای که دارد، باید اثرش را محک زد.

فیلمنامه همچنانکه از نام آن مشخص است، اثری سمبلیک است. پس نباید به «روساخت» اثر بسنده کرد بلکه «ژرف ساخت» آن نیز مورد توجه بوده است. ظاهراً اثر ساختاری ارسطویی دارد. اما در «روساخت» به شدت «ملودرام» می‌نماید. «ملودرام» به خودی خود بد نیست. اما اگر اثر به سطح بلغزد و «زیرمتن»ها فقط در ذهن نویسنده بماند و بروز نکند، ارزش حقیقی خود را به دست نخواهد آورد. کلید ملودرام در «هیجان» و «عاطفه» است. و به هر قیمتی پایانی خوش را تدارک می‌بیند. ملودرام هدفش صرفاً جلب توده‌ی مردم است و عمدتاً بر موقعیت و طرح تکیه دارد. تنها وجه اشتراک آن با تراژدی در این است که «جدی» به نظر می‌رسد. «گذر از ظلمات» دقیقاً عاطفه مخاطب را مدنظر دارد. و «روساخت» اثر به گونه‌ای است که مخاطب عام به ندرت متوجه ظرایف دیگر خواهد شد. و مهمتر این که با «روساخت» اثر هم ارتباط تنگاتنگ را برقرار نمی‌کند.

داستان کندو کاو دنیای ابراهیم است. ارتباط او با دیگران و رابطه‌اش با دنیای اطرافش. او معلمی است که طی یک حادثه خدمت در مدرسه کوچک دهکده‌ای دورافتاده را می‌پذیرد. او در پی مکانی برای پیدایی خود گم کرده‌اش است. تصاویر سه‌تار، آتش، جنگل و زنی در مه و باران محیطی شاعرانه برای این معلم می‌سازند. او سالهاست که عاشق است. و اکنون در این دهکده در مواجهه با «حیرانی»ها خود را می‌یابد.

نیمه دیگرش را جستجو می کند و با زنی که در مه و باران بود، پیوند ازدواج می‌بندد. در این دهکده همه چیز برای تحول او اماده است. از پیشخدمت مدرسه‌ای که در آن کار می کند تا پدر کودکی که از مدرسه اخراجش کرده بود. و حیرانی ها که در سفر جنگل همراه اویند. و در بیداری اش نقش بسزایی دارند. این «مدینه فاضله» کجاست؟ چگونه همه عوامل گردهم جمع شده اند تا به یاری ابراهیم بشتابند؟

استاد بهتر از حقیر می‌داند که هر اثری در هر سبکی در ساحت اول خود باید باورپذیر باشد. و مهمتر این که هر واقعیتی مثلا در ظرف فیلمنامه واقعیت نمایی ندارد. حیرانی‌ها و پیشخدمت از عناصری هستند که بی‌تردید در این جامعه پیدا می شوند. امّا چرا در اثر باورپذیر نیستند؟ عنایت به این نکته را که همه چیز باید از دل اثر بجوشد و نویسنده باید حضور غایب در کار داشته باشد از استاد آموخته‌ایم. اما ساختار کلی اثر به وضوح حکایت از آن دارد که نویسنده در تن تك‌تك آدمها حضور دارد، یا به گونه‌ای همه او هستند. مخاطبی که مولف را نمی‌شناسد به سادگی می‌تواند از همه آدمها بگذرد و آنها را باور نکند. امّا مخاطب آشنا در تك‌تك آدمها دلمشغولیهای مولف را می‌بیند. اگر آدمها باورپذیرنیستند به این دلیل است که به راه خود نمی‌روند، بلکه به راهی می‌روند که نویسنده تعیین کرده است. در این آرمانشهر مردان غایبند. چرا؟ چون همه آدمها در دل تونلهای معدنی اسیرند که نان آنها را تأمین می‌کند. ابراهیم بی‌شناختی از این معضل و با آموخته‌های تئوریك خود پدر یکی از دانش‌آموزان را طلب می‌کند. پدر نیست. او نیز مثل بقیه در دل زمین مشغول است. اما ابراهیم عارف که تارش آتش را به رقص می‌آورد از درك این نکته بدیهی عاجز است و بی‌دلیل دانش‌آموز را از مدرسه می‌راند. این عمل از ابراهیم باورپذیر نیست. هرچند که نویسنده در پایان از این نکته به نتیجه دلخواه خود می‌رسد. امّا منحنی سیر تحول شخصیت‌ها مسیر طبیعی خود را طی نمی کند. ابراهیم که شهر دلخواهش را گم کرده و طی یك حادثه و صرفا حادثه که اگر اتفاق نمی‌افتاد اساساً این اثر به انجام نمی‌رسید بدان راه می‌یابد. و مخاطب اولین تصویر حقیقی او را در اتاق چنین مشاهده می‌کند: «میز گرد و کوچك با چند صندلی معمولی در وسط، یك جانواری با تعدادی نوار بردیوار... میزی کوچك با دستگاه ضبط صوت. حافظ، مولانا، سری فرهنگ معین و... سیگاری روشن می کند. تکیه می‌دهد به پشتی صندلی و چشم می‌دوزد بر شعله‌ها... و بعد به سه‌تار... روی سه تار هستیم که زخمه‌ای می‌خورد و نغمه‌ای برمی‌خیزد. دوباره برمی گردیم به شعله‌ها.» ۱۱ ص.ص ۱۶ـ۱۵

ابراهیم پیشتر نشان داده است که اهل «دل» است. او می‌داند که پای استدلالیان چوبی است. به همین دلیل علت مه را نه از روی کتاب بلکه از دل آقای کریمی می‌خواهد. ابراهیم مه، آتش، باران، مرغ عشق و کبوتر را می فهمد. هرچند که شناخت او کاملا قلبی نیست و بعد از طی پروسه‌ای به دل می‌رسد. اما همین شخصیت در برخورد دوم با دانش آموز بی توجه به دلایل او حکم به اخراجش می‌دهد. تنها به این دلیل که نویسنده در پایان بتواند ابراهیم را توسط پدر همین دانش آموز از دل معدن نجات دهد و دست کارگر و معلم درهم گره بخورد.

حتی نام شخصیت ها که دقیقاً فکر شده انتخاب شده است، کلیشه ای و باورناپذیر می نماید. پیشخدمت که کریمی است، و او بشدت کریم و بخشنده و باگذشت است. حیرانی ها که متحیر بودند. خود ابراهیم و آتش و پخته شدن و به آگاهی رسیدن. حیدر پدر دانش آموز که شیردل و نترس و فداکار است. انتخاب اسم برای شخصیت‌ها بسیار مهمّ است. امّا اگر تابع کلیشه باشد و به سطح کشیده شود، این ارزش به ضدارزش بدل می شود. این نکته حتی در تصاویر هم بچشم می آید. مرغها و تخم مرغ و زاد و ولد. کلاغها و مرغ عشق و جویبار و جنگل. و به همین دلیل دیالوگها شعاری و سطحی می نماید.

بی تردید در پس تك تك این تصاویر و کلمات دنیایی، معنا و عاطفه و شناخت و آگاهی وجود دارد. امّا هنگامی که این دنیا قابل درك و دریافت نباشد و ارتباط برقرار نکند، هدر شده است.

حکیم رابط در این اثر خصوصاً به نقاشی دلمشغولیهای مورد طلب خود می پردازد. او تصاویر زیبا را چنان کنار یکدیگر می چیند که به ظرافت یك مینیاتوریست شباهت پیدا می کند. تنها تفاوت در این است که مینیاتور در شاکله کلی خود زیبا و پذیرفتنی است. امّا این اثر در تصاویر جداگانه زیبا می نماید و زمانی که ترکیب صورت می گیرد ناهمگون و سطحی می نماید.

استاد می داند که بهترین نقطه شروع برای نوشتن «شروع با وضعیت» است. و اگر ناخودآگاه نویسنده را با خود ببرد در نهایت اثری ماندگار رقم خواهد خورد. و با این شناخت و آگاهی و با در اختیار داشتن وضعی فوق العاده در ورطه ای سقوط می کند که دچار بدیهی ترین خطاها می شود و متاسفانه اثری که می توانست «ژرف ساختی» عمیق و تکان دهنده داشته باشد به ملودرامی سطحی بدل می شود. و حتی خوش ساختی ملودرامهای پذیرفته شده را هم ندارد. وقتی به ملودرام اشاره می کنم، دقیقاً مفهومی قیاسی را مدنظر دارم. ملودرام گذر از ظلمات مشابه فرمولهای پذیرفته شده نیست. ولی سبك و سیاق اثر چنین رقم خورده است. و بدیهی است که هر اثری را تنها می توان با قواعد و عناصر همان اثر سنجید و متر و معیار معینی برای سنجش همه آثار وجود ندارد. چرا که اثر هنری، قالبی و ماشینی نیست که بتوان با متر و معیار از پیش تعیین شده ای به سنجش آن رفت. پس غرض من از ملودرام، ملودرام خاص این اثر است.

حکیم رابط، در این اثر بی تردید نقطه شروع با موضوع را برگزیده است. به همین دلیل است که موعظه می کند، شعار می دهد و خطابه می نویسد. او حتی در گزینش تصاویر سعی در اثبات موضوع خود دارد. و چون تلاش می کند که موضوع را به اثبات برساند شعار می دهد.

«جاروی کریمی با یك حرکت آشغالها را می روبد. از زیر آشغالها جوانه باریکی که تازه رسته است جلوه گر می شود.» ص ۱۲

تصویر بسیار واضح و روشن است. بدو ورود ابراهیم و رویش جوانه، و مشخص است که چه قصدی در پی آن نهفته است. و همین تصویر زیبای غیر باورپذیر، کلیشه‌ای در این مقطع شعاری است. و به تبع آن کریمی که باعث رویش جوانه است شعارپرداز و خطیب می نماید. حرفها از دهانش سرریز می کند. حرفهای بزرگ می زند که باورپذیر نیست. و بی تردید شاید در دنیای واقع کریمی یافت شود که عارفی بدوی باشد و حتی معلم و مراد مولانا هم باشد. امّا در شاکله اثر این مراد باید واقعیت نمایی پیدا کند.

«صدای کریمی: کم کم از راه میرسه. جنگل نشینها میگن مال کوهه. مدیر سابق می گفت اصلش از دریاس ـ از رو کتاب حرف می زد.ـ

ابراهیم: شما چی می گی عموجان؟

کریمی: من؟ من چی میتونم بگم. ها؟ باید از خودش پرسید.

ابراهیم: خودش چی میگه؟

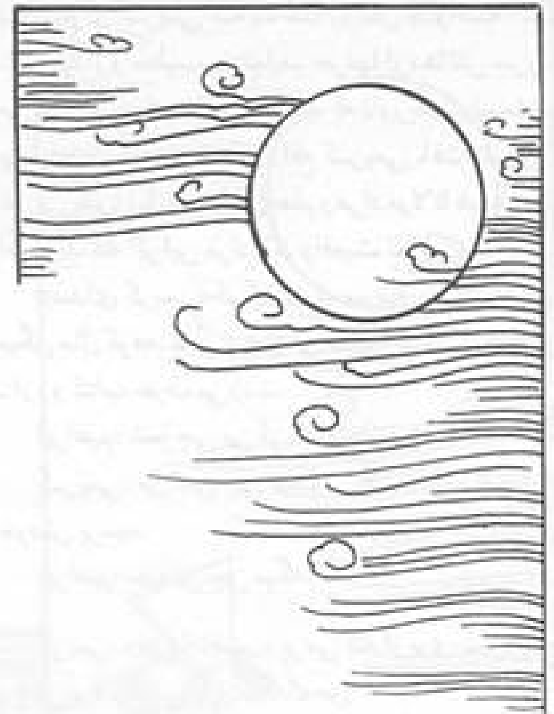
کریمی: وقتی اتاقت رو پر می کنه از بوی شیره کاج و عطر پونه وحشی چی میگه؟» ص ۱۴.

«وقتی یه نفر تو تاریکی میشینه، دلتنگه» حکیم رابط دلتنگی اش را در بغضی شاعرانه می گرید. وقتی آدمها حرف می زنند اگر او را بشناسی می‌دانی که اوست که سخن می گوید. و اگر باور داشته باشد که: «دلتنگی واگیر داره. تا هفت طرف خونه سرایت می کنه.» بدجوری در تن تك تك آدمهایش سرایت کرده است.

نکته دیگری که در فیلمنامه های برای چاپ باید مورد توجه قرار گیرد، شیوه نگارش اثر است. اگر اثر ناگهان مسلح به زبان تکنیکی شود ارتباط مخاطب را از دست می دهد. مثلا وقتی در صفحه ۲۷ کتاب تصویر «فید» می شود برای مخاطب ناآگاه این سئوال وجود دارد که «فیدآوت» یا «فیداین» و یا... و مخاطب غیرمتخصص سردرگم می ماند. در حالیکه پیش از این در صفحه ۲۴ بجای «کات»، «قطع» آمده است. یکدستی در شیوه نگارش نیز رعایت نشده است. فیلمنامه نباید دکوپاژ شده نوشته شود. بلکه شیوه نگارش باید به گونه ای باشد که دکوپاژ را در دل خود داشته باشد. و البته اثر یاد شده دکوپاژ به مفهوم ریز کارگردانی را ندارد. وقتی فیلمنامه نویس به وظایف کارگردان هم دخالت کند (مثل صفحه ۷۰ «فیداوت» و «فیداین» را که حکم می دهد) اساساً اثر خود را از دست می دهد. و سئوال اساسی که باقی می ماند این است که وقتی نویسنده ای برای تصاویر خود چنین زیبا می نویسد: «تصویر درشت از شمعها که تا نیمه سوخته اند ـ یا شاید تا بیش از نیمه ـ و در باقیمانده، گیسو در گیسو، چنان جوش خورده اند که گویی نه دو شمع که تنها یك شمع است با دو شعله.» چه ضرورتی به بهره گیری گاه و بیگاه از واژه های تخصصی؟

فیلمنامه نویس نه تنها در دیالوگ پردازی که در نوشتن تصاویر و دستور صحنه هم باید ذوق ادبی خود را به کار گیرد. برای نمونه در همین اثر اگر در صفحه ۲۱ اصطلاح «فیداوت» ضربه زننده است. در صفحه ۲۲ توضیح صحنه بی بهره گیری از اصطلاحات چنان زیبا پرداخت شده است که جا برای خلاقیت کارگردان و مانور او باز است.

ابراهیم نیمه دیگر وجودش را می یابد. پیوند ازدواج بسته می شود. و تصویر و دیالوگ به زیباترین صورت ممکن آنرا تصویر می کند: «زن بی هیچ صدایی و بی هیچ حالتی از خوشی یا ناخوشی اشك



می ریزد... آرام. نگاه ابراهیم.

زن: درباره اینجا هیچی به من نگفته بودی.

ابراهیم: نمی خواستم این دنیارو با چشمهای من ببینی... نمیدونم... شاید هم بد کردم.» ص ۶۵ـ۶۴.

زندگی در محیطی مه آلود، در کنار آتش و تار و نقاشی می گذرد و زن به دلیل رخدادی بیمار می شود. فقر ابراهیم را در چنبره می گیرد و او برای گریز از چنگال اختاپوس فقر و رهائی معشوقه بی آنکه یاوری داشته باشد استوار می ایستد و به مبارزه می رود. او برای نجات زن تن به کار در معدن می سپارد. طی حادثه ای در معدن همه گرفتار می آیند. آنها اسیر ظلمت دل خاک می شوند. شاید سفر درونی ابراهیم در همین گذر است که به انجام می رسد و او همدل دیگر کارگران رها می شود، از ظلمت می گذرد و رها شده به نور باز می گردد، در حالی که خود را و خودِ خود را در این سفر یافته است. باز پیدایی خویشتن خویش گذر از ظلمات است که بی خضر نرفته است و حیدر مرادش بوده است. اثر از همان آغاز بار کنایی خود را به رخ می کشد. و در نهایت سفر این کنایت به اوج می رسد:

«حیدر: هه... کوه زورش به ما نرسید.

چهره خندان ابراهیم.

ابراهیم: فقط سه چهار سال پیرمون کرد.

چهره خندان ابراهیم، پهلوی دست او، مینا. او نیز لبخند می زند. عقب می کشیم: در گلفروشی هستیم. مقداری اسکناس روی میز.

پیرمرد: اصلاً راضی نبودم. برای سی هزار تومن خودت رو پیر کردی.

ابراهیم: نه! زندگی کردم.» ص ۱۱۱ـ۱۱۰.

در بدایت این سفر بشیر بشارت دهنده می آید. او مژده غلبه بر رنجها و سرود اتحاد و پیروزی را بر لب دارد. ابراهیم، حیدر را می یابد و دشمنی بدل به دوستی می شود.

«و حالا از اینسو، از پشت شانه های ابراهیم می بینیم: چهره خشن و زمخت عمو حیدر را که گونه بر گونه ابراهیم چسبانده است. کریمی که متفکر به این منظره می نگرد. چهره درشت بشیر. نگاه حیرتزده بشیر.» ص ۱۱۷.

سبک و سیاق نوشتار به گونه ای است که گویا کسی واقعه را برای مای مخاطب روایت می کند. نوشتار به گونه ای رقم خورده است که تصویر را مشاهده کنیم. امّا گاه سطح صیقلی این تصویر توسط اصطلاحات زخم می خورد.

هراس از «تنهایی»، عذاب «تنها» ماندن و وحشت «تنهایی» در گذر از ظلمات بوضوح دیده می شود. پیوسته بحث بر سر تنهایی است. و «زن»، عشق است، همسر است، مادر است و بیش و پیش از همه، زن ـ مادر را می بینیم. در این گذر باید همپایی یافت تا بتوان از وحشت تنهایی گریخت. و این همپا زن و در نهایت عمو حیدر است. امّا همپایی زن درشت تر پرداخت شده است. وقتی حیرانی را آب می برد و به یاری زن نجات می یابد این رهایی از وحشت تنهایی را با همگامی زن به زیباترین صورتی می بینیم:

«خانم: میدونی چرا از آب ترسیدی؟

حیرانی: از آب نمی ترسم، از تنهایی می ترسم.

خانم: اگه آب میبردت، تنها نمیموندی، تنها نمی موندم. میزدم به آب، خودمو میرسوندم بهت، هر جا که میرفتی با هم میرفتیم.

گوش و نگاه ابراهیم مجذوب این رابطه.

ابراهیم: گلهارو بیخود به هدر دادم.

زن ماهیتابه را بر آتش می گذارد.

حیرانی: چیزی گفتی شما؟

ابراهیم: گل ها را ریختم رو دنیای مورچه ها.

زن: چیزی گفتن مورچه ها؟

زن روغن میریزد در ماهیتابه، بی آنکه به ابراهیم نگاه کند.

ابراهیم: گل برازنده پیرهای عاشقه، عاشقهای پیر.» ص ۴۸.

و در نهایت اگر عمو حیدر و ابراهیم در آغوش هم گره می خورند و بشیر بشارت آزادی و نور می دهد. باید به یاد داشت که مقدمات سفر را زن فراهم ساخته است. عنایت به مساله «تنهایی»، «زن»، «مادر»، «عشق» و «خودیابی» در این اثر بسیار مهمّ است.

«ابراهیم: ... دیدم حالا دیگه غیر از تنهائی و دلتنگی یک چیزی دارم که با تو تقسیم کنم... بقول خودت «خوشبختیهای آسون و نزدیک».... دیشب بالاخره شورش کردم... بر ضد تنهائی...» ص ۶۶.

زبان این اثر، زبان آشنای ما نیست. تمام قواعد دستوری را نویسنده به عمد و یا لج بازی درهم می ریزد. او سعی دارد به این وسیله دنیایی شاعرانه و خاص بیافرینند. امّا همیشه موفق نمی نماید. و گاه این آشفتگی، کلام را زمخت و تصویر را کدر می کند. برای نمونه به چند صفحه ای اشاره می کنم:

«رئیس عکس را می گذارد روی میز و چشم می دوزد به او. ـ مرد نامه تقاضا را می گذارد روی میز.» ص ۷.

«مرد در نیمه راه است که ابراهیم به او می رسد، می زند به شانه اش. مرد روی برمی گرداند و می ایستد... مرد بغض کرده است. لحظاتی با تردید می ماند و بعد سیگار را می گیرد و می گذارد زیر لب.» ص ۱۰.

ابراهیم می رود به سوی پنجره. ص ۱۵.

ابراهیم برمی گردد و یک صندلی می گذارد جلو بخاری، ص ۱۶. والخ...

از این نمونه ها در اثر بسیار است. علاوه بر اینها، نویسنده رسم الخط امروزین را رعایت نمی کند در صفحات ۷ـ۸ـ۹ـ۱۶ـ۱۸ـ۲۵ـ۱۶ـ۵۰ والخ...

و عموماً گفتاری، نوشتاری می نویسد. این ضعف بر استاد غریب است. و این عمد برای خلق زبان منطقه خاص نیست. به چند نمونه دقّت کنید:

«مرد: حتی اگریک خونواده داغون بشه؟

رئیس: اصلاً دلم **نمی خواد** که خانم شما زجر **بکشند یا خونواده تون، بچه هاتون آشفته باشند**.» ص ۸.

«میدونی جوون؟ قدر نمتهای **کوچک**رو این مخلوقات **کوچک** خیلی خوب **میدونند**... معلمهای بی آزاری هستند، ظلم **نمی کنند**، بچه های مظلوم رو از مدرسه بیرون **نمیندازند**.» ص ۳۴ والخ...

و گاهی تصاویر چندان شعاری عمل می کنند و کلیشه می نمایند که هیچ تعبیری به تفسیرشان نمی تواند آمد. برای نمونه تحول ابراهیم ص ۵۹ همگام با تصویر غرش رعد، عنایت کنید:

«غرش ناگهانی رعد و درخشش برق طوری که حتی ما را نیز می پراند و تکان می دهد. ـ ابراهیم پنجره را می بندد، تند و مصمّم. ـ از پله ها پایین می آید. ـ ابراهیم در عبور از میدانگاه.» ص ۵۹.

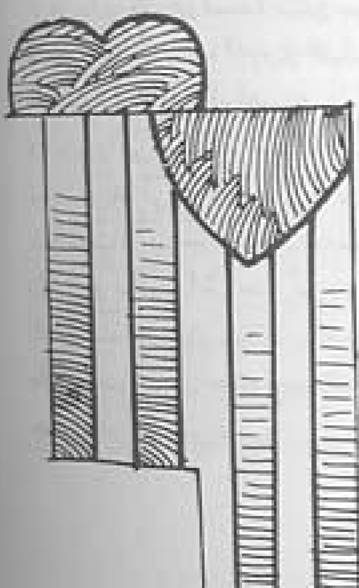
«گذر از ظلمات» شکل و ساختار فیلمنامه هایی که تاکنون چاپ شده است را ندارد. حکیم رابط برای فیلمنامه نویسی شیوه خاص خود را دارد. او به گونه ای می نویسد که مخاطب عام را نیز همگام خود سازد. و فقط گاهی این شیوه را به فراموشی می سپارد. حکیم رابط «گذر از ظلمات» حکیم رابطی نیست که می شناسیم. او قدرتی بیش از این دارد. او کم می نویسد و به ندرت کارهایش را به چاپ می سپارد نیازمند وسواسی بیش از این است. به یاد دارم که همیشه در پایان هر اثر می پرسید: خب که چی؟ امیدوارم که به این سئوال پاسخی قانع کننده داده باشد.

به یاد داشته باشیم که او نویسنده «آنجا که ماهیها سنگ می شوند» است. هر اثری باید ابتدا به زمانه خود پاسخ بدهد، تا آنگاه ابدی و مانا شود.

با این همه حکیم رابط اثری خواندنی را برای مخاطب تدارک دیده است، هرچند که ما از او انتظاری بیش از این داریم. امید که دیر بپاید، بنویسد و چون همیشه استادی گرانقدر بماند. منتظر اثر بعدی او می مانیم. و فراموش نخواهیم کرد که «سفر اوّل عشق، بو و طعم تمشک را دارد.» باشد تا سفر بعدی...

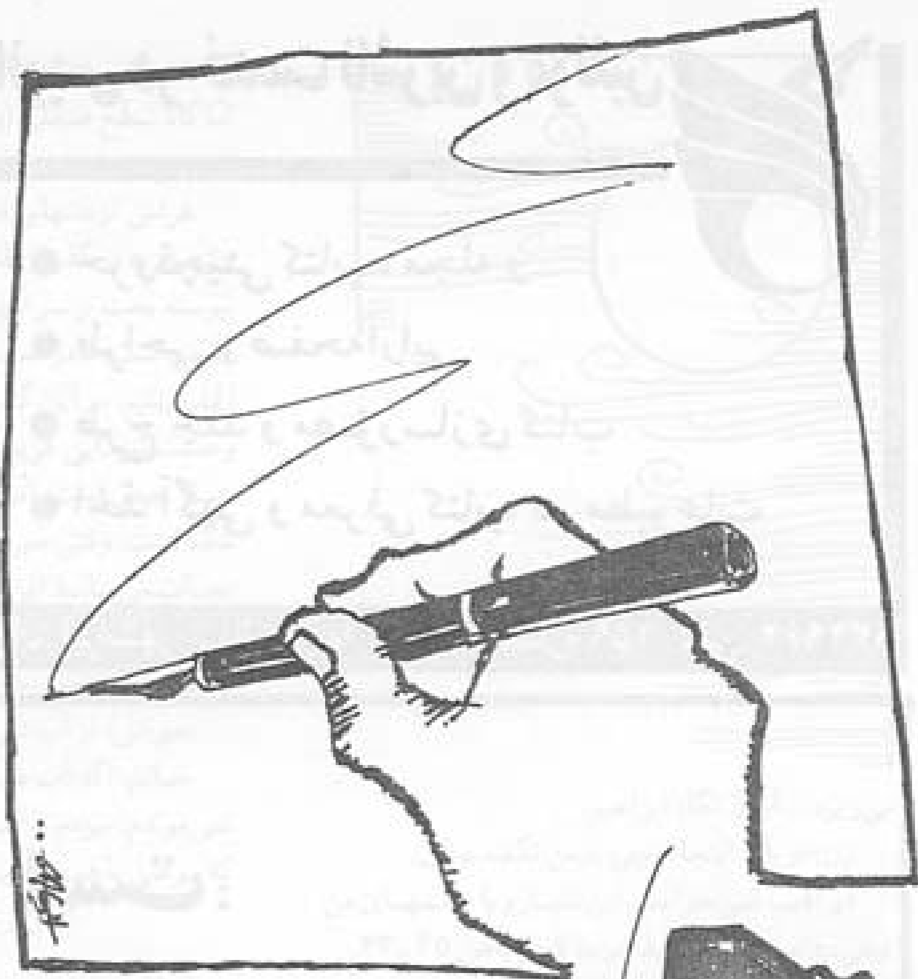
پی نویس:

۱) کویر / دکتر علی شریعتی / بی تا ـ بی نا / ص ۶۱.





از مطبوعات دیگر...



● آیا نویسنده می‌تواند قاضی کتاب خود باشد؟

...این بار، حتماً بهتر می‌نوشتمش!

■ محمد اسفندیاری ـ قم

برمساز از کاغذ و از کُه مهر
که در این سودا بسی رفته است سر
مثنوی، دفتر ششم

ظریفی را گفتند که انسان جایزالخطاست. بیدرنگ گفت: این سخن خطاست؛ بلکه انسان واجب‌الخطاست! گذشتگان ما نیز این سخن را آویزهٔ گوشمان کرده‌اند که: الانسان محل السهو و النسیان. و ناگفته پیداست که نویسندگان نیز مانند دیگر مردم، خطا می‌کنند و می‌لغزند و سکندری می‌خورند. با این تفاوت که نویسندگان هوشمند برخلاف توده‌های مردم، یك خطا را دوبار نمی‌کنند! ورنه، در خطا کردن و لغزیدن، چون دیگران هستند. از این روست که گفته‌اند: لکل جوادکبوة و لکل عالم هفوة. و نیز گفته‌اند: گناه آید زکیهان دیده پیران / خطا آید زداننده دبیران.

پس درسهو وخطا، تفاوتی میان عالم وعامی نیست سهل است که در یك مورد، امکان خطای دانشمندان، چه بسا بیشتر از عوام مردم نیز باشد و آن هنگامی است که دلبستگیها و گرایشها در میان باشد. اینجاست که دیده شده چه دانشمندان بزرگی، از قلّهٔ دانش به درّهٔ عصبیّت فرو غلتیده‌اند و به لحاظ دلبستگی به موضوعی، از عوام نیز منحط تر گردیده‌اند. ماجرای نحوی و کشتیبان که مولوی در مثنوی به آن اشاره کرده است، حکایت از همین موضوع می‌کند. مرد نحوی که علم نحو آموخته بود، چندان دلبستگی به علم خویش داشت که به کشتیبان گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا/ گفت: نیم عمر توشد درفنا.

قضاوت نویسنده دربارهٔ کتابش نیز، قضاوت در موضوعی است که به آن دلبستگی و تعلق دارد. کتاب نویسنده، حاصل عمر اوست و نشانگر اندیشه و سلیقه و هنر او. و دور می‌نماید که نویسنده‌ای بتواند قاضی کتاب خود، یعنی قاضی اندیشه و سلیقه و هنر خود باشد. بیهوده نیست هنگامی که از نویسندگان پرسیده می‌شود کدامیك از کتابهایتان را بیشتر می‌پسندید، غالباً چنین پاسخ می‌دهند: کتابهای هر نویسنده مانند فرزندان اوست؛ و همان طور که پدری نمی‌تواند میان فرزندان خود تبعیض قائل شود، یك نویسنده نیز نمی‌تواند میان کتابهای خود فرق بگذارد. پس، از اینجا می‌توان دریافت که دلبستگی نویسندگان به کتابهایشان، دست کم مانند دلبستگی آنها به فرزندانشان است. و از آنجا که «همه کس را عقل خود به کمال نماید و فرزند خود به جمال»[۱]، کتابهای نویسندگان که نشانگر عقل آنهاست (عقول الفضلاء فی اطراف اقلامها)[۲] و به مثابهٔ فرزندانشان، لاجرم در دیدهٔ آنها به «کمال» و «جمال» است. بنابراین قضاوت نویسندگان دربارهٔ کتابهایشان، مقبول و مسموع نیست. درست گفته‌اند که: کل امره فی نفسه عاقل / بالیت شعری فمن الجاهل. یعنی:

گر از بسیط زمین عقل منعدم گردد
به خود گمان نَبرد هیچکس که نادانم

فرنگیها به کسی که بیمار یا دیوانهٔ نوشتن است و از دیدن نوشتهٔ خود لذت می‌برد، «گرافومانیاك»(Graphomaniac) می‌گویند. ظاهراً در فارسی، واژه‌ای معادل گرافومانیاك ساخته نشده است. اما عبید زاکانی قرنها قبل در رسالهٔ تعریفات

خود، واژهٔ «المخبِّط» را چنین تعریف کرده است: آنکه خود شعر خواند و خود سر جنباند.[3] فی الواقع هر نویسنده، تا اندازه‌ای «گرافومانیاک» است. این، هم حُسن است و هم عیب. بدین لحاظ حُسن است که اگر نویسنده‌ای عشق به نوشتن نداشته باشد، و از دیدن نوشته‌اش لذت نبرد، رغبت به نوشتن پیدا نمی‌کند. و از این رو عیب است که نویسنده در قضاوت درست دربارهٔ نوشته‌اش، توفیق نمی‌یابد. پس عشق به نوشتن خوب است، اگر (و در «اگر» نتوان نشست) این عشق، نویسنده را در قضاوت درست دربارهٔ نوشته‌اش گول نزند و حجاب دیده‌اش نشود. پیشوایان ما گفته‌اند: من عشق شیئاً اعشی بصره... فهو ینظر بعین غیر صحیحه.[4]

دلیل دیگری که نشان می‌دهد نویسنده نمی‌تواند قاضی کتاب خود باشد، این است که هر نویسنده پس از چندی که به کتابش می‌نگرد، نادرستیها و کاستیهایی در آن می‌بیند که در گذشته به آن وقوف نداشته و کتابش را در آن هنگام کامل و بی نقص ـ البته در همان حدّ خود ـ می‌پنداشته است. هیچ نویسنده‌ای نیست که بتواند مدعی شود نخستین کتابش درست مانند آخرین کتابش است؛ مگر اینکه آن نویسنده یا پیشرفت نکرده باشد و در فاصلهٔ میان اولین و آخرین کتابش، همچنان درجا زده باشد و یا اینکه استحضار به پیشرفت خود نداشته باشد. ورنه، همهٔ نویسندگان، هنگامی که به کتابهای گذشته خود می‌نگرند، کاستیها و نادرستیهایی در آن می‌بینند که در گذشته، هیچ اطلاعی از آن نداشتند و از این رو، رضایت به چاپ آن داده بودند. بنابراین هنگامی که نظر نویسندگان دربارهٔ کتابهای سابقشان تغییر می‌کند، یعنی قضاوت آنها در سابق، درست و واقع بینانه نبوده است. و البته که این حکم، دربارهٔ کتابهای جاریشان نیز صدق می‌کند.

عماد کاتب اصفهانی، سخن عالمانه‌ای دربارهٔ روانشناسی نویسندگان گفته که بسیار ارزنده است. وی می‌گوید:

انی رأیت انه لایکتب انسان کتاباً فی یومه الا قال فی غده: لو غیّر هذا لکان احسن و لو زید کذا لکان یستحسن و لو قدّم هذا لکان افضل و لو ترك هذا لکان اجمل. و هذا من اعظم العبر و هو دلیل علی استیلاء النقص علی جملة البشر.[5]

این سخن عمادکاتب، حکایت از حقیقتی ژرف می‌کند و امروزه مصداق بیشتری دارد. بنگرید که ویلیام فاکنر می‌گوید:

هر بار که آخرین کلمهٔ اثری را می‌نویسم، پیش خودم فکر می‌کنم اگر مجال داشتم که دوباره نویسی‌اش کنم، این بار حتماً بهتر می‌نوشتمش، شاید حتی صحیح‌تر.[6]

گذشته از این، امروزه بسیاری از کتابهای مرجع و مهمّ تجدید چاپ می‌شود، همراه با اصلاحات و اضافات است. و «اصلاحات» و «اضافات» در تجدید چاپ کتاب، یعنی اینکه چاپ قبلی آن دارای «نادرستیها» و «کاستیها»یی بوده و سپس نویسنده به آن معترف شده است. بنابراین ویرایشهای مکرر یك کتاب و تجدید چاپهای اصلاحی آن بدین معنی است که نظر نویسنده دربارهٔ کتابش ـ که سابقاً آن را بی عیب می‌پنداشته ـ تغییر کرده است. و البته که باز هم تغییر خواهد کرد. در نتیجه، نباید انتظار داشت که نویسنده بتواند قاضی کتاب خود باشد و نظری درست و قطعی نسبت به کتاب خود داشته باشد.

از اینها گذشته، نویسنده مدّعی است: و اصولاً «مدّعی» نمی‌تواند «قاضی» باشد. شرط قضاوت، بیطرفی است و شخص ذی‌نفع نمی‌تواند قاضی درست‌رأیی باشد. به گفتهٔ سنائی:

همه چون از کتاب فهرست‌اند
جز تو را سوی خویش نفرستند

و به گفتهٔ نظامی:

هر کس در بهانه تیزهُش است
کسی نگوید که دوغ من ترش است

□ تا بدین جا مقصود ما این بود که روشن کنیم نویسنده نمی‌تواند قاضی خوبی برای کتاب خود باشد. این حکم، اگر هم خیلی خوشبین باشیم، لااقل دربارهٔ بسیاری از نویسندگان صادق است. اکنون باید راه چاره را بیابیم که چگونه نویسندگان می‌توانند به ارزیابی درست و واقع بینانه‌ای دربارهٔ کتابهایشان بپردازند. فی الواقع آنچه تاکنون گفتیم، خواندن آیهٔ یأس و نومیدی بود. اکنون باید امید دهیم و در جستجوی راه چاره باشیم.

برای اینکه نویسنده بتواند به ارزیابی درست کتاب خویش بپردازد، نخستین شرطش این است که شجاعتِ «انتقاد از خود» داشته باشد. اصطلاح «انتقاد از خود»(Autocriticism)، چند دهه بیشتر نیست که ابداع شده و گو اینکه غالباً در ادبیات سیاسی از آن صحبت می‌شود، اما در همه جا کاربرد دارد. بااینکه این اصطلاح اخیراً ساخته شده و بشر [ظاهراً] به تازگی به اهمیت انتقاد از خود پی برده، ولی در احادیث پیشوایان ما، دقیقاً به این موضوع اشاره شده است. از امام حسین(ع) روایت شده است که: «مِن دَلائِلِ العالِمِ اِنتقادُهُ لِحَدیثِهِ»[7] یعنی از نشانه‌های دانشمند این است که به انتقاد از سخن خویش بپردازد. همچنین از امیرالمؤمنین علی(ع) روایت شده است: العاقِلُ مَن اتَّهَمَ رأیَهُ[8] یعنی خردمند کسی است که رأی خود را متهم کند. (نادرست بشمارد.)

در اینجا مقصود ما از انتقاد از خود، این است که هر نویسنده هنگام تحقیق و تألیف، باید دو شخصیت داشته باشد: یکی نویسنده و دیگری منتقد. به گفتهٔ لئون تولستوی:

در هر نویسنده‌ای همواره می‌باید دو شخصیت با هم وجود داشته باشد: یکی نویسنده و دیگری منتقد.[9]

و به گفتهٔ آلکسی تولستوی:

در وجود یك نویسنده باید در آن واحد یك «متفکّر»، یك «هنرمند» و یك «ناقد» با هم مشغول کار باشند. وجود یکی از این مفروضات کافی نیست. **«متفکّر»، فعّال و دلیر است. پاسخ «چرا»ها را می‌داند، هدفهای نهایی را می‌بیند و نشانه‌های راهنما را مشخص می‌کند. «هنرمند»، احساساتی است و عواطف زنانه دارد. از هر طرف محاط در این سؤال است که «چگونه» کار را باید انجام داد. به دنبال چراغ راهنما می‌رود، نیاز به «فارغ شدن» دارد؛ وگرنه پخش و پلا می‌شود و تجزیه می‌گردد. اگر از این تعبیر نرنجید، می‌گویم که هنرمند «اندکی خل است». «ناقد» باید از متفکّر هشیارتر و از هنرمند بااستعدادتر باشد. ناقد، آفریننده نیست، بسیار سنگدل است.[10]**

کوتاه سخن اینکه هر نویسنده، لااقل باید دو شخصیته باشد: یکی نویسنده که کارش خلق اثر است و دیگری، منتقد که همّتش یکسره معطوف به نقد اثر. شخص دوّم است که نویسنده را یاری می‌رساند تا به قضاوت درست دربارهٔ کتابش بپردازد. پس وجود او را غنیمت شماریم و پاس داریم.

شرط دیگری نیز هست که به نویسنده امکان می‌دهد تا به ارزیابی درست کتاب خویش بپردازد. و آن، اینکه «انتقادپذیر» باشد. کافی نیست که نویسنده‌ای به انتقاد از خود بپردازد. زیرا ممکن است در همان انتقاد از خود، باز هم «خود» (انانیّت)، دخیل و مؤثر باشد و نویسنده نتواند به ضعفهای کار خود آگاه شود. بنابراین هر نویسنده علاوه بر انتقاد از خود، باید انتقادپذیر باشد. انتقاد را نه تنها از دوست خود، بلکه از دشمن نیز بپذیرد. رومیان قدیم گفته‌اند: «به طرف مقابل گوش فراده.» در این صورت است که نویسنده می‌تواند به معایب کار خود پی ببرد و قضاوتش دربارهٔ کتابش، به حقیقت نزدیك گردد.

یکی از سنتهای پسندیده که همواره در ایران جاری بوده، این است که شاعران در انجمنهای ادبی گرد می‌آمدند و اشعارشان را برای نقد و اصلاح، در جمع دیگران می‌خواندند. این سنّت متأسفانه فقط در انجمنهای ادبی رایج بوده و درحالی که لازم است نویسندگان نیز چنین انجمنهایی داشته باشند و چکیده و چگونگی کتابهایشان را در حضور دیگران بیان کنند تا نقد و ارزیابی گردد. سزاوار است هر نویسنده کتابش را پس از تألیف و پیش از چاپ، برای ارزیابی به صاحبنظران دهد و انتقاداتی را که به آن شده، گرد آورد و کتابش را اصلاح کند. یعنی خود، به دیگران نیشتر زند و تقاضا کند تا کتابش را نقد کنند و عیبهای آن را آشکار سازند. به عبارت دیگر، هر نویسنده باید به «استقبال از انتقاد» برود و این، حدّ اعلای «انتقادپذیری» است. از صادق آل‌محمد(ع) بیاموزیم که می‌فرمود: «أَحَبُّ إِخوانی إِلَیَّ مَن أَهدیٰ إِلَیَّ عُیُوبی.»[11]

کسانی که به استقبال از انتقاد رفته‌اند، نتایج درخشانی به دست آورده‌اند. تی.اس.الیوت، شاعر نامدار انگلیسی، پس از سرودن یکی از منظومه‌های خود، آن را برای نقد و بررسی به دوست شاعر خود داد. او بیش از دو سوّم این منظومه را دور ریخت و پاره‌های آن را پس و پیش کرد و بسیاری تغییرات دیگر در آن داد.[12] الیوت، آن منظومه را با همان تغییرات واصلاحات منتشرکرد ونتیجه اینکه، کتابش پرآوازه گردید و نام شاعرش بر سر زبانها افتاد. پس خوب گفته است سعدی: «متکلم را تا کسی عیب نگیرد، سخنش صلاح نپذیرد»[13]. و نیز:

ستایش سرایان نه یار تواند
نکوهش کنان دوستار تواند...
هر آن کس که عیبش نگویند پیش
هنر داند از جاهلی عیب خویش

می گویند فردی ـ که هنر می دانست از جاهلی عیب خویش ـ کتابی نوشت و آن را پیش شیخ مرتضی انصاری برد تا بر آن تقریظی نویسد. شیخ نوشت: فیا مضیع عمرا فی کتابته/ فلا اضیع عمری فی قرائته[14]! (تو عمرت را در تألیف این کتاب تباه کردی؛ اما من عمرم را در خواندن آن تباه نمی سازم!)

گفتیم که نویسنده باید انتقاد پذیر باشد تا بتواند به قضاوت درست در بارهٔ کتابش بپردازد. اکنون بیفزاییم که شرط مهم انتقاد پذیری، «گوش بودن»[15] در مقابل منتقدین است.[16] نویسندهٔ انتقاد پذیر همان طور که در مقام نویسندگی می کوشد تا خوب سخن بگوید، در مقام انتقاد پذیری نیز باید بکوشد تا خوب سخن بشنود. امیرالمؤمنین علی (ع) به ما آموخته است که: «تعلم حسن الاستماع، کما تعلم حسن القول»[17] بسیاری از افراد در برخورد با منتقدین، پیش از آنکه بیندیشند که آنها چه می گویند، می اندیشند که چه به آنها بگویند! اما نویسندهٔ انتقادپذیر، نخست می کوشد تا دریابد منتقدین چه می گویند و مدعا و کنه سخنانش چیست. فکر خود را مشغول نمی کند که چه پاسخی به منتقدین دهد و کمین نمی کند تا ثابت کند که آنها یاوه و بی اساس می گویند. نویسنده ای که با نگاه عاقل اندر سفیه به منتقدین خویش می نگرد و آنها را مشتی افراد نادان می داند که سخنش را نمی فهمند، شنوندهٔ خوبی در برابر منتقدین نیست. چنین نویسنده ای ـ گو اینکه مدعی انتقاد پذیری باشد ـ انتقاد ناپذیر است.

البته مقصود این نیست که نویسندگان، گوش به هر رطب و یابسی دهند و یکسره دست از کارشان بکشند که فلان کس چه گفته و فلان آقا چه اظهار لحیه ای کرده است. اگر کسی ـ در مثل ـ اعلام کند ماه از پنیر سبز ساخته شده، نمی توان انتظار داشت که اخترشناس حرفه ای از پله های تلسکوپ خود پایین بیاید و در برابر او زانو بزند و سخنهای او را بشنود.[18] پیداست که مقصودمان این حرفها نیست؛ بلکه مقصود این است که باید در برابر انتقاد ـ گرچه آمیختهٔ به اشتباه ـ یکسره گوش بود و خود را محروم از نقد و نظر منتقدین نکرد.

دریغم می آید به حدیثی از امام صادق(ع) در این باره اشاره نکنم. از حضرتش روایت شده است: «ثلاثة یستدل بها علی اصابة الرأی: حسن اللقاء و حسن الاستماع و حسن الجواب.»[19] (سه چیز نشانهٔ نظر درست است: برخورد خوب، خوب شنیدن و پاسخ خوب). غالب افراد، تنها پاسخ خوب را نشانهٔ نظر درست می دانند. در مثل می گویند: فلانی را ببین که چه پاسخ خوبی ـ البته به زعم آنها ـ به منتقدین داد و چگونه مخالفینش را مجاب کرد. در صورتی که برخورد خوب (حسن اللقاء)، خاصه با منتقدین، و خوب شنیدن (حسن الاستماع)، خاصه سخنان منتقدین را، از دیگر نشانه های نظر درست است. اساساً برخورد خوب، مقدم بر خوب شنیدن است و خوب شنیدن هم، مقدم بر پاسخ خوب. طرفه اینجاست که فردوسی نیز به بارهٔ اول این موضوع اشاره کرده است: به آموختن چون فروتن شوی/ سخنهای دانندگان بشنوی.

بنابر این مادامی که نویسنده ای برخورد خوب با منتقدینش نداشته باشد، یعنی در برابر آنها بردباری و فروتنی نداشته باشد و در مقابل انتقاد گردن کشد و از کوره در رود، نمی تواند شنوندهٔ خوب سخنان آنها باشد و مآلاً، نمی تواند خوب پاسخ دهد. در نتیجه، منتقدینش «از ری می گویند و او از بغداد: انها از بهر حسین در اضطرابند و او از عباس می گوید جوابش!»

در پایان، توجه به این نکته خالی از فایده نیست که قضاوت نهایی و واقع بینانه در بارهٔ هر کتاب، به عهدهٔ تاریخ است. گذشت زمان به خوبی معین می کند که چه کتابی ارزنده است و چه کتابی به یك بار خواندن هم نمی ارزد. بشر هر چه به جلو می رود، بهتر می تواند به قضاوت در بارهٔ کتابهای گذشتگان بپردازد. زیرا قضاوت در بارهٔ هر کتاب در زمان تألیف آن، ممکن است توأم با حب و بغض و رعایت برخی ملاحظات و یا بر اثر کمی دانش باشد. اما گذشت زمان، هم دیده ها را از حب و بغض نسبت به کتابها پاك می کند و هم بر دانش بشر می افزاید و قضاوتش را در بارهٔ کتابها، واقع بینانه تر و علمی تر می گرداند.

ویلیام هزایت، نویسنده و منتقد انگلیسی، می گوید: «کسی که فقط در دورهٔ زندگی خویش بزرگ به شمار آید در حقیقت بزرگ نیست؛ آزمون بزرگی، صفحهٔ تاریخ است.»[20] این حکم در بارهٔ کتابها نیز صادق است. امروزه ما بهتر می توانیم در بارهٔ کتابهای گذشتگان قضاوت کنیم و قطعاً آیندگان ما نیز بهتر می توانند در بارهٔ کتابهای معاصران ما قضاوت کنند. تاریخ، هم بی نظر و بی غرض است و هم گنجینهٔ دانش همهٔ نسلها را یکجا در چنگ دارد. ارنست همینگوی درست می گوید: تنها تأثیر زمان است که کتابهای خوب و بد را بررسی می کند و از هم جدا می سازد.[21] بهتر از او، لرد آویبوری گفته است:

قانون «بقای اصلح» در بارهٔ کتاب هم مانند همهٔ چیزهای دیگری جاری است. به این جهت باید کتابهای قدیمی را که در مقابل حوادث روزگار پافشاری کرده و از میدان امتحان سرفراز بیرون آمده، مورد توجه قرار داد.[22]

چکیدهٔ سخن این که نویسنده نمی تواند قاضی خوب کتاب خویش باشد؛ مگر آن که اولاً شجاعت «انتقاد از خود» داشته باشد (دوشخصیته باشد: یکی نویسنده و دیگری منتقد) و ثانیاً «انتقاد پذیر» باشد (که شرط مهمش «حسن الاستماع» در برابر منتقدین است.) و البته قضاوت نهایی با تاریخ است.[23]

فاما الزبد فیذهب جفاء و اما ماینفع الناس فیمکث فی الارض.



توضیحات:

۱. گلستان سعدی، باب هشتم، در آداب صحبت.

۲. عبدالواحد آمدی، غررالحکم و دررالکلم، ترجمهٔ محمد علی انصاری، (چاپ هفتم: تهران)، ج ۲، ص ۵۰۲.

۳.

۴. نهج البلاغه، ترجمهٔ سید علی نقی فیض الاسلام، خطبهٔ ۱۰۸.

۵. عمر فروخ، تاریخ الادب العربی، (چاپ چهارم: بیروت، دارالعلم للملایین، ۱۹۸۴)، جزء سوم، ص ۴۱۹. این سخن عماد کاتب را آقای مهدی آذر یزدی به نظم آورده است که چند بیت از آن برای مزید فایده نقل می شود:

... گفت دیدم که در جهان هرکس
سخن گرد کرد در دفتر
گرچه هنگام طرح و تدوینش
برتنبع فزود و کرد هنر

چون زمان گذشت و باز بخواند
اندر آن یافت نقصهای دگر
کای دریغ این چنین نبایستی
گر چنان بود، بود ازاین بهتر...

۶. صفدر تقی زاده، «خاطره و نامه هایی ازویلیام فاکنر»، در: کتاب سخن؛ مجموعه مقالات، (چاپ اول: انتشارات علمی، ۱۳۶۴)، ص ۱۱۲. هم در جای دیگر گفته است: «اگر می توانستم آثارم را از نو بنویسم مطمئناً بهتر از آنچه هست، می نوشتم». محسن سلیمانی، (مترجم) ازروی دست رمان نویس، (چاپ اول: تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷)، ص ۴۵.

۷. ابن شعبهٔ حرّانی، تحف العقول، ترجمهٔ محمدباقر کمره ای، تصحیح علی اکبر غفاری، (تهران، کتابفروشی اسلامیه، ۱۴۰۰ق)، ص ۲۵۲.

۸. استاد محمدرضا حکیمی و دیگران، الحیاة، (چاپ سوم: تهران، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۶۰)، ج ۱، ص ۱۶۳.

۹. میریام آلوت، رمان به روایت رمان نویسان، ترجمهٔ علی محمد حق شناس، (چاپ اول: تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸)، ص ۲۷۵.

۱۰. آلکسی تولستوی، رسالت زبان و ادبیات، ترجمهٔ م. ج. روحانی، (چاپ اول: انتشارات گوتنبرگ و مازیار، ۱۳۵۳)، ص ۴۱.

۱۱. استاد محمدرضا حکیمی و دیگران، پیشین، ج ۱، ص ۱۷۱.

۱۲. حسین معصومی همدانی، «بیماریهای ویراستاری»، درکتاب: برگزیدهٔ مقاله های نشر دانش(۱) دربارهٔ ویرایش، (چاپ اول: تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵)، ص ۸۴ـ۸۵.

۱۳. گلستان، باب هشتم، در آداب صحبت.

۱۴. مرتضی انصاری، زندگانی و شخصیت شیخ انصاری، (چاپ دوم: ۱۳۶۱)، ص ۸۴.

۱۵. این تعبیر را با توجه انتخاب کرده ام. «گوش بودن» درمقابل کسی، یعنی شنوندهٔ خوشبین بودن. حق ـ عزّ اسمه ـ در قرآن می فرماید: وَمِنهُم الَّذینَ یُؤذُونَ النَّبیَّ وَ یَقُولُونَ هُوَ اُذُنٌ قُل اُذُنُ خَیرٍ لَکُم. یعنی برخی پیامبر را می آزارند و می گویند که او گوش (شنوندهٔ خوشبین و زودباور) است. بگو گوش خوبی است برای شما. در اینجا مقصودمان این است که نویسنده نه تنها باید شنوندهٔ سخنان منتقدین باشد، بلکه نسبت به آنها خوشبین نیز باشد تا محروم از سخن درست آنها نگردد.

۱۶. شرط مهمتر برای انتقادپذیری، مصونیت فرداز خود شیفتگی (narcissism) است. هنگامی که فردی خود شیفته باشد، ابداً نمی تواند انتقادپذیر باشد و گوشش بدهکار هیچ حرفی نیست. اما از آنجا که نویسندگان فرهیخته مصون از خود شیفتگی هستند، لذا بدین مسأله اشاره ای نکرده ایم. اریش/اریك فروم در کتاب دل آدمی و گرایشش به خیر و شر، فصلی را به بیماری خود شیفتگی اختصاص داده و واکنش فردخود شیفته را در مقابل انتقاد، مورد بررسی قرار داده است. رجوع شود به کتاب یادشده، ترجمهٔ گیتی خوشدل، (چاپ دوم: تهران، نشرنو، ۱۳۶۳).

۱۷. محمدباقر مجلسی، بحارالانوار: الجامعةلدرر اخبار الائمة الاطهار، (چاپ دوم: بیروت، مؤسسةالوفاء، ۱۴۰۳) ج ۲، ص ۴۳.

۱۸. تعبیری است دلچسب از مارتین گاردنر درکتاب
Fads and fallacies in the name of science.
ر.ك: مارتین گاردنر، «سودازدگان دانش»، ترجمهٔ محمد باقری، مجلهٔ دانشمند، (سال ۲۷، شمارهٔ ۳۱۲، مهر ۱۳۶۸)، ص ۵۴.

۱۹. ابن شعبهٔ حرّانی، پیشین، ص ۳۳۸.

۲۰. غلامحسین یوسفی، چشمهٔ روشن؛ دیداری با شاعران، (چاپ اول: تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۹)، ص ۷۴۸.

۲۱. سیروس طاهباز، (مترجم)، معصیت نویسنده بودن (چاپ اول: تهران، انتشارات به نگار، ۱۳۶۸)، ص ۵۷.

۲۲. لرد آویبوری، در آغوش خوشبختی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ص ۶۰.

۲۳. با توضیحات واشاراتی که آمد، پیداست که مقصود ما از قضاوت تاریخ، آن چیزی نیست که هگل مآبان تاریخ پرست می گویند و زمان و تاریخ را ملاك حق و باطل و درست و نادرست می دانند.

□ به نقل از «آئینهٔ پژوهش»

شهر کتاب

ادبیات

□ شب در بیابان (مجموعه داستان)
محمدرضا بایرامی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۴ص ـ ۲۸۰ ریال

□ رودخانهٔ رؤیا
احمد عزیزی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۳ ص ـ ۴۵۰ ریال.

□ کوزه‌های آب (مجموعه داستان)
جعفر توزنده جانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۶ص ـ ۲۵۰ ریال.

□ زمستان در راه (مجموعه داستان).
داوود غفارزادگان ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۱ ص ـ ۳۲۰ ریال.

□ مهر سرخ (داستان)
حسن جابری ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ص ـ ۵۵۰ ریال

□ خوابنامه و باغ تناسخ
احمد عزیزی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۵۸ص ـ ۹۲ تومان.

□ سوره ادبیات عاشورا (۵)
به کوشش محمدعلی مردانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۵۵ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ قصه چیست؟
مهدی حجوانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۷ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ عروسی مایا (مجموعه داستان)
یوسف سقالی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۲ص ـ ۳۲۰ ریال.

□ روزهای آخر
احمد دهقان ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۷ص ـ ۹۰۰ ریال

□ شاهدان
صادق عاشورپور ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۵ص ـ ۶۸۰ ریال.

□ موسیقی دلنشین باران
سیدحسین ابراهیمی‌زاده ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۲ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ سوره گاهنامه داستان (به رنگ سبزینه)
به کوشش: داریوش عابدی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۲ ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ برگردان منظومه حیدربابا به زبان کُردی
مترجم: فاروق صفی‌زاده ـ انتشارات باغی ـ بانه کردستان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۱ ص.

□ یادنامهٔ ایرج جهانشاهی قاجار
شورای کتاب کودك ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۸ ص.

□ عصر دلتنگی (مجموعه داستان)
محمود خوافی ـ انتشارات ترانه ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۲ص ـ ۱۰۰۰ ریال

□ شعر امروز مازندران
به کوشش اسدالله عمادی ـ انتشارات فرهنگ کده ـ ساری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۱۰ ص ـ ۱۸۵ تومان.

□ شکوفه‌های اندیشه
دکتر سیدابوالقاسم پورحسینی ـ ناشر: فرحناز پورحسینی با همکاری انتشارات پاژنگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۰۵ ص ـ ۱۸۵ تومان.

□ رویایی به رنگ آتش و آب (مجموعه شعر)
ضیاءالدین خالقی ـ ناشر: گوینده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۱۰ تومان

□ ... تارهایی (شعرها و منظومه‌ها)
حمید مصدق ـ نشر نو ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۳۳ ص ـ ۵۳۰ تومان

□ داستانهای اِوالونا
ایزابل آلنده ـ ترجمه: علی آذرنگ ـ ناشر: آذرنگ ـ چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۳۳۵ ص ـ ۲۵۰ تومان

□ نخستین آدم
یوجین اونیل ـ ترجمه: بهزاد قادری ـ انتشارات نمایش ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۸ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ گزیده ادب فارسی
گردآورنده: دکتر علی اصغر خبره‌زاده ـ مؤسسه انتشارات نگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۶۲ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ جاودانگی
میلان کوندرا ـ ترجمه: حشمت‌الله کامرانی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۵۴ ص ـ ۴۰۰۰ ریال.

تاریخ

□ تجدید حیات تاریخ تحولات اروپای شرقی
میشا گلنی ـ ترجمه: اسماعیل زند ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۶ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

جغرافیا

□ کلیات قاره‌ها
دکتر سیدرحیم مشیری ـ نشر قومس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۸۴ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ شوروی و جهان سوم
کارول سای وتز سیلویا وودبای ـ ترجمه: علیرضا طیب ـ نشر قومس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۴۸ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

خاطرات

□ پاسخ به تاریخ
محمدرضا پهلوی ـ ترجمه: دکتر حسین ابوترابیان ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۶۰ص ـ ۴۰۰۰ ریال

روانشناسی

□ ارزشیابی بالینی در روانپزشکی
تألیف: ا.د. ایساك، ج.پ. لف ـ ترجمه: دکتر احمد محیط، غلامحسین کاویانی ـ انتشارات لك لك ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۵ص ـ ۲۰۰ تومان.

ادبستان



نرخ اشتراك ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراك	یکسال	ششماه	سه ماه
پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	۸۰۰۰ ریال	۴۰۰۰ ریال	۲۰۰۰ ریال
اروپا	۹۵۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال
ژاپن، هندوستان	۱۱۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال
آمریکا، چین و کانادا	۱۳۰۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال
استرالیا	۱۱۳۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترك ....

مدت اشتراك ....

آدرس مشترك لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراك:

....

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسی-۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

ادبستان

فرم اشتراك «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراك	نرخ اشتراك داخل كشور مجله ادبستان
يكسال	۶۰۰۰ ريال
ششماه	۳۵۰۰ ريال

براى اشتراك «ادبستان» فرم اشتراك (يا كپى خوانايى از آن) را پس از تكميل از نشريه جدا كرده، همراه اصل فيش بانكى اشتراك، كه به حساب جارى ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسى -۳ (قابل پرداخت در كليهٔ شعب بانك صادرات) واريز شده است، به آدرس: تهران - خيابان خيام - موسسهٔ اطلاعات - دبيرخانه - بخش آبونمان - صندوق پستى ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرماييد.

فرم اشتراك «ادبستان»

نام و نام خانوادگى ....

نام و نام خانوادگى به تفكيك حروف

نام

نام خانوادگى

شغل ....

آدرس دقيق پستى ....

كد پستى ....

صندوق پستى ....

شماره تلفن ....

■ تذكر:

□ براى تسريع در دريافت «ادبستان» آدرس دقيق خود را به دبيرخانهٔ موسسه اطلاعات اعلام فرماييد.

□ درصورت هرگونه تغيير در نشانى، مسئولان اشتراك را در جريان امر قرار دهيد.

□ درصورتى كه بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دريافت نكرديد، مراتب را به مسئولان اشتراك اطلاع دهيد.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراك، جداً خوددارى فرماييد.

سياست

□ توسعه سياسى و تحول ادارى
دكتر عبدالعلى قوام - نشر قومس - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۶۸ ص - ۱۷۰۰ ريال.

□ عقاب و شير
پروفسور جيمز بيل - ترجمه: مهوش غلامى - نشركوبه -

□ ناسيوناليسم در ايران
ريچارد كاتم - ترجمه: احمد تدين - انتشارات كوير - چاپ اول - ۱۳۷۱ ۴۵۷ ص - ۳۸۰ تومان.

فرهنگ

□ فرهنگ آلمانى - فارسى
حسين توكلى - نشر فاخته - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۶۴۸ ص - ۳۸۰۰ ريال.

مرجع

□ راهنماى مجله هاى ايران ۱۳۷۰
پورى سلطانى و رضا اقتدار - ناشر: كتابخانه ملى جمهورى اسلامى ايران - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۴۷ ص - ۲۲۰۰ ريال.

□ كتابشناسى ملى ايران ۱۳۶۴ - نيمه اول
زيرنظر: زهرا شادمان - ناشر: كتابخانه ملى ايران - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۴۴ ص - ۳۰۰۰ ريال.

موسيقى

□ هفت اورنگ (مرورى بر موسيقى سنتى و محلى ايران)
به كوشش: بهمن بوستان و محمدرضا درويشى - انتشارات حوزه هنرى سازمان تبليغات اسلامى - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۲۴۱ص - ۹۵ تومان.

هنر

□ مجموعه‌اى از كاريكاتورهاى مسعود شجاعى طباطبايى
انتشارات برگ - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۷۷ص - ۱۰۰۰ ريال.

□ آموزش متحرك سازى
كيت لى‌برن - ترجمه: مهدى ضوابطى - سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامى - چاپ دوم - ۱۳۷۱ - ۲۲۴ ص - ۸۰۰ ريال.

نشريات تازه

□ فصلنامه هستى
صاحب امتياز و مدير مسؤول: محمدعلى اسلامى ندوشن - ۳۰۵ ص ۲۴۰ تومان.

«هستى» فصلنامه‌اى است در زمينه تاريخ، فرهنگ و تمدن ايران. نخستين شماره اين فصلنامه به «ايران و فردوسى» اختصاص داده شده است. در مقدمهٔ اين فصلنامه مى خوانيم: «هرسرزمينى را خصوصياتى است. كشور ما با آن سوابق تاريخى و موقع جغرافيايى و طبيعى، و وضع همسايگى، در رديف كشورهاى بسيار حساس دنيا قرار دارد. از عجايب ايران اين است كه همه چيز دارد و اگر آنها را درست به كار نگيرد مى تواند هيچ نداشته باشد. درست به كار گرفتن، سهل است و ممتنع و موكول به سه چيز: انتخاب مسير، ايجاد سازمان و كاركرد انسانى.

آشفتگى فرهنگى و به هم ريختگى اخلاق بزرگترين خطرى است كه مى تواند همهٔ رشته هاى يك جامعه را پنبه كند و آن را تا آستانهٔ استيصال براند.

بايد ظرفيتها و تواناييها، هم چنين عيبها و كمبودهاى خود را ارزيابى كنيم. هرآنچه بر سرراه زندگى امروز مانع ايجاد كند و نيروى زايش و خلاقيت مردم را به بطالت فراخواند، آن را كمبود و عيب بايد شناخت.

«هستى» قدم به جلو نهاده براى آنكه در حد وسع و امكان خود به اين «شناخت» كمك كند». و «هستى» قدم به عرصه مطبوعات گذاشته است و «زمينه كار خود را پرداخت به تاريخ و فرهنگ و تمدن قرار داده با اين نيت كه تمدن براى آن است كه جامعه را رو به پيشرفت ببرد و آسايش او را فراهم كند. فرهنگ روشنى و گشايش در زندگى مى نهد و روابط مردم را با همديگر تلطيف مى كند. تاريخ گرانبار از درس و عبرت است. چشم‌انداز پشت سر به بشر مى‌بخشد و منبع پايان ناپذيرى از تأمل در اختيار او مى نهد كه بر اثر آن زندگى از حقارت چند ده ساله به درازناى هزار سال پيوند مى خورد».

در نخستين شمارهٔ فصلنامهٔ «هستى» به نوشته هايى از مهدى آذر، محمدعلى اسلامى ندوشن، رقيه بهزادى، مرى بويس، ملك‌زاده بيانى، جلال خالقى مطلق، فضل‌الله رضا، عبدالحسين زرين كوب و... برمى خوريم.

□ مجلهٔ دانشگاه علوم پزشكى زنجان
فصلنامه علمى - سال اول - شماره اول - زمستان ۷۱
مديرمسؤول: دكتر على‌اكبر زينالو

نخستين شمارهٔ فصلنامهٔ «دانشگاه علوم پزشكى زنجان» با اين هدف و باور منتشر شده است كه: «غفلت هزار ساله اين مرز و بوم، بخصوص در دانشهاى تجربى، نياز به كار شبانه‌روزى و طاقت فرساى همهٔ پويندگان سطوح مختلف علمى و همه علاقمندان به بازگشت به دوران طلايى اعتلاى علم و معرفت گذشته دارد».

در نخستين شماره اين فصلنامه به عناوين زير برمى خوريم:
نگاهى به وضعيت پژوهش در جهان و ايران، بيماريهاى غيرمعمولى كيسه صفرا وارزش توموگرافى كامپيوترى در تشخيص آنها، بررسى ديابت مليتوس در بيماران بتا - تالاسمى ماژور و...

□ تاريخ و فرهنگ معاصر (۵)
فصلنامه مركز بررسيهاى اسلامى، گروه تاريخ - سال دوم - شماره پنجم - پاييز ۱۳۷۱ - ۳۲۰ ص - ۲۰۰۰ ريال.

□ فرهنگ (كتاب يازدهم)
ويژهٔ پديدارشناسى (۱) - مؤسسه مطالعات و تحقيقات فرهنگى - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۶۰ ص - ۱۴۰۰ ريال.



